التراث العربي

مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد المزدوج ١٢٣-١٢٤ خريف ٢٠١١ شتاء ٢٠١٢ السنة الحادية والثلاثون

في هذا العدد:

ملف العدد "دراسات بلاغية" وفيه:

اتحاد الكتاب العرب
Arab Writers Union
Damascus دمشق

بسم الله الرحمن الرحيم

التراث العربي

مجلة فصلية محكّمة تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

المراسلات باسم رئاسة التحرير

اتحاد الكتاب العرب، مجلة التراث العربي، دمشق ـــ ص. ب (٣٢٣٠)

فاكس: ٦١١٧٢٤٤

البريد الإلكتروني ـــ **E-mail** : aru@tarassul.sy / aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

شروط النشر

١. أن يكون البحث ذا صلة وثيقة بالتراث العربي .

٢. جدة البحث، وتقيده بالمنهج العلمي الدقيق، والتزامه الموضوعية، والتوثيق والتخريج، والسلامة اللغوية.

٣. تقديم البحث منضداً على الحاسوب، ومشفوعا بقرص مدمج (CD) فضلاً عن النسخة الورقية.

٤. أن يراعي البحث علامات الترقيم، وأن لا يتجاوز الحجم مع الهوامش والمصادر والمراجع، عشرين صفحة.

٥. توثيق البحث علمياً وفق الأسس المعتمدة في المجلات الجامعية السورية المحكمة، ولاسيما مجلة جامعة دمشق.

٦. تقديم البحث مشفوعاً بملخص مناسب، وسيرة علمية و ذاتية لمؤلفه ،تبين موقعه من الوظائف العلمية، وعنوانهُ.

٧. يجري تحكيم البحث، وفق الأسس المعتمدة في المجلة والمتطابقة مع المجلات الجامعية المحكمة.

٨. ترتيب البحوث في كل عدد، يخضع للأسس الفنية المعتمدة في المجلة من دون مراعاة مكانة الكاتب العلمية والثقافية.

٩. يمنح مؤلف البحث موافقة علمية على النشر بعد تحكيمه بناء على طلبه، مرَّة واحدة في السنة.

❑❑❑

الاشـــــــتراك الســـنوي

ـــ داخل القطر للأفراد	:	٨٠٠ ل.س
ـــ في الأقطار العربية للأفراد	:	٢٥٠٠ ل.س أو (٥٠) دولاراً أميركياً
ـــ خارج الوطن العربي للأفراد	:	٣٠٠٠ ل.س أو (٦٠) دولاراً أميركياً
ـــ الدوائر الرسمية داخل القطر	:	١٠٠٠ ل.س
ـــ الدوائر الرسمية في الوطن العربي	:	٣٠٠ ل.س أو (٦٠) دولاراً أميركياً
ـــ الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي	:	٣٥٠٠ ل.س أو (٧٠) دولاراً أميركياً
ـــ أعضاء اتحاد الكتاب	:	٢٥٠ ل.س

الاشتراك يرسل حوالة بريدية أو شيكاً يدفع نقداً إلى مجلة التراث العربي

.. المحتوى ..

الافتتاحية

طوابع إقليمية في دراسة التراث العربي المشترك وأعلامه

أ. د. راتب سكر

- ١-

يشكل الماضي الثقافي المشترك لمجتمعات محددة، جوهرا أساسا من نسيج تراثها، وتاريخها، وهويتها القومية، محولا دلالات المشترك في مكوناته إلى مؤثر شامل، تتضاءل أمام تأثير إشعاعه الفكري والوجداني حساسيات الخاص المحلي الذي يتنامى أحيانا بلبوس مخالف في ظاهره، على مدارج التاريخ، على الرغم مما يفيض في مكونات هويته من ألق الوحدة والاتفاق.

يتطلع الباحثون المعاصرون في كنوز التراث العربي، وما تحفل بها من موضوعات وقضايا أدبية وعلمية وثقافية متنوعة، إلى إنجاز دراساتهم الجديدة مدركين أنها تضيف إلى مهماتهم الجليلة على دروب تحقيق المؤلفات التي أنجزها السلف من أعلام التراث، وتوصيفها وتحليلها وتقويمها، مهمات النظر العلمي في سير أولئك الأعلام وحيواتهم وبيئاتهم، فضلا عن إعادة النظر المتأني الجاد في تلك الدراسات الجديدة نفسها، من حين إلى حين، لترسيخ قيمها المعرفية، وإتمام نقصها، في حال وجوده، وإثراء سعيها إلى غاياتها النبيلة بما يجدّ من سبل مناهج البحث، وأدواتها. ومن الراجح أن نشاطات متنوعة تتصل بفعل إعادة النظر المفيدة تلك، يأتي في سياقها تنظيم الندوات والملفات المختصة بدراسات عدد من الباحثين المعاصرين معنية بمنجز علم واحد من أعلام التراث العربي، أو بجهود عالم واحد من علماء العصر الحديث الذين أثروا البحث في التراث العربي،

وقد جاء ملف العدد الماضي من هذه المجلة، عن العلامة «جمال الدين القاسمي» منسجما مع ذلك الفعل، ومعبرا في الوقت نفسه عن بعض جوانب التقدير للعلماء الذي اجتهدوا في خدمة التراث العربي.

أصدرت مجلة «التراث العربي» في أعدادها الثلاثة الماضية ثلاثة ملفات متلاحقة، ضمن خططها التي تؤكد نهج الاهتمام بالملفات والأعداد الخاصة، وهو نهج راسخ في تقاليدها. وها هي تصدر هذا العدد متضمنا ملفا بعنوان «دراسات بلاغية»، مذكرة بأن اختيار موضوعات ملفاتها يرتهن لمجموعة من المؤثرات، من أبرزها حماسة الكتاب والباحثين للكتابة في ميادين محددة تفرض مؤثراتها في خيارات هيئة التحرير، فقد عبرت افتتاحية العدد ذي الرقم (١١٩) الصادر في مطلع العام الماضي ٢٠١١، عن الرغبة في الاهتمام بتقديم دراسات مناسبة لإعداد ملف عن ابن تغري بردي، احتفاء بمناسبة مرور ستمئة عام على ميلاده، إذ «كان مولده بالقاهرة في يناير سنة ١٤١١م»[١]، غير أن هذه الرغبة لم تتحقق، إذ لم تستقبل المجلة أي بحث ذي صلة بالموضوع، فكل كاتب ينجز البحث المتصل بخطط علمية خاضعة لمؤثرات ثقافية واجتماعية متداخلة، لا يمكن تغييرها من خارجها.

في الحوار حول الفكرة السابقة، بدا واضحا أن ربط الاهتمام بعلم من أعلام التراث العربي، بمناسبة ذكرى ميلاده أو رحيله، هو ربط غير جوهري، فالغايات الجوهرية لمثل هذا الاهتمام تبقى مؤسسة على المشروع العربي النهضوي الشامل لانبعاث التراث العربي. وفي خضم هذا الحوار برزت أسئلة حول الهوية الإقليمية أو القطرية لابن تغري بردي، ما دامت مؤلفاته، مثل «النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة» وغيره، تدرسها في عصرنا مؤلفات يحمل قسم كبير منها عنوانات متصلة بهويات إقليمية أو قطرية، مثل كتاب د.عبد اللطيف حمزة «الأدب المصري، من قيام الدولة الأيوبية إلى مجيء الحملة الفرنسية»[٢]، وكتاب يسرى عبد الغني «مؤرخون مصريون من عصر الموسوعات»[٣].

لا بد من الإشارة في هذا السياق إلى غياب الدقة العلمية عن النظر إلى التراث العربي، وظواهره وقضاياه وأعلامه، بعين محكومة بآفاق إقليمية أو قطرية، تسقط هموم الواقع العربي المعاصر، على تراثه، لأن مثل هذا النظر يتغافل عن شكلية قبول الدرس المعاصر للتراث تحت عنوانات قطرية تهدف إلى تسهيل البحث وتحديد أطره، من دون الوقوع تحت أسر القيود

(١) عبد الغني، يسرى، ٢٠٠٠- مؤرخون مصريون من عصر الموسوعات. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٧٩ص)، ص ٩١

(٢) حمزة، د.عبد اللطيف، ٢٠٠٠- الأدب المصري، من قيام الدولة الأيوبية إلى مجيء الحملة الفرنسية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (٢٩١ص)، ص٢٣٧ص.

(٣) عبد الغني، يسرى، ٢٠٠٠- مؤرخون مصريون من عصر الموسوعات. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٧٩ص)

القطرية المعاصرة وشجونها، من جهة، ويتغافل عن مكانة الهوية العربية في التراث، وخصوصيات حواضنها الاجتماعية والتاريخية، من جهة أخرى، فابن تغري بردي على سبيل المثال، ابن مملوك رومي، «وكانت أمه جارية تركية من جواري السلطان برقوق»[(١)]، الذي أعتق أباه ورقاه، فقام «بدور خطير في حياة الدولة المملوكية الثانية، ونهض بمسؤوليات كبيرة، إذ تولى نيابة دمشق السورية.. ونهض بمسؤوليات الدفاع عن مدن الشام ضد غزو التتار»[(٢)]. والتراث العربي حافل بالأمثلة التي تؤكد تداخل الأمكنة في علاقاتها بأعلامه، مثل العماد الكاتب الأصفهاني (صاحب البرق الشامي) الذي «ولد بأصبهان .. وقدم بغداد فاشتغل بها .. ثم رحل إلى الشام»[(٣)]، وغيره.

تنبه كثير من دارسي موضوعات التراث العربي إلى الطوابع الشكلية في عدد كبير من العنوانات الإقليمية أو القطرية لعدد من المؤلفات المنجزة في التاريخ القديم للثقافة العربية، فأورد د.عمر موسى باشا كتاب ابن تغري بردي «النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة» مثالا للموسوعات العربية في «التقيد بالأمانة العلمية»[(٤)] في تدبر نصوص التاريخ العربي، والتأكد من عدالة رواتها، ودرس د.عبد الرحمن حميدة في كتابه «أعلام الجغرافيين العرب»[(٥)] مؤلفات كثيرة ضمن رؤية انتمائها إلى تراث عربي واحد شامل مشترك، على الرغم مما في مضمونات أو عنوانات بعضها من طوابع إقليمية أو قطرية، وثمة أمثلة كثيرة في هذا المضمار.

إن التراث العربي إرث مشترك للمجتمعات العربية المعاصرة التي تشعبت دروب تمزقها القومي، تشعبا يثير مؤثراته، من حين إلى حين، في نظرات أبنائها إلى ذلك التراث، مما يولد قضايا نظرية تتأسس عليها النشاطات المستقبلية الإجرائية الضرورية لاستكمال مسيرة انبعاث هذا التراث وتحقيقه ونشره ودراسته، في علاقاتها بحواضنها الثقافية والاجتماعية في المؤسسات العربية.

عرف الاهتمام بالتراث العربي تناميا منظما مطردا في غير مؤسسة ثقافية عربية، وبرز الاحتفاء بالمؤلفات التي تركها أعلام ذلك التراث، ومواقفهم و سير حيواتهم، واحدا من أبرز مظاهر التجلي الإجرائي لهذا الاهتمام، الذي استند إلى مناسبات ذكرى الولادة أو الموت، غير

---

(١) عبد الغني، يسرى، ٢٠٠٠- مؤرخون مصريون من عصر الموسوعات. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٧٩ص)، ص ٩٢

(٢) عبد الغني، يسرى، ٢٠٠٠- مؤرخون مصريون من عصر الموسوعات. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٧٩ص)، ص ٩٢

(٣) ابن كثير، أبو الفداء الحافظ، ٢٠٠١- البداية والنهاية. المجلد السابع، ١٣-١٤، دار الكتب العلمية، بيروت، (٣٣٣ص)، ص٣١

(٤) موسى باشا، د.عمر، ١٩٩٩- تاريخ الأدب العربي، العصر المملوكي. دار الفكر، دمشق، (٧٣٥ص)، ص ٦٥

(٥) حميدة، د. عبد الرحمن، ١٩٩٥- أعلام الجغرافيين العرب. طبعة جديدة، دار الفكر، دمشق، (٧١٩ص).

مرة، لتنظيم مهرجانات وندوات وملفات تعنى بمنجزات أولئك الأعلام الميامين، مثل مهرجان «أسامة بن منقذ» الذي نظمته محافظة حماة في عام ١٩٩٥م احتفاء بمرور تسعمئة عام على مولده، وغيره، ولعله من المناسب الإشارة في هذا السياق إلى أن اعتماد التاريخ الهجري أو الميلادي للمناسبة ظل مرتبطا بتلبية الحاجة الاجتماعية المعاصرة إلى تنظيمها، أكثر من ارتباطه بأي أمر آخر، كما ظل تحديد سنتي الولادة أو الرحيل، في حالات الاختلاف عليهما، مرتبطا بتلك التلبية أيضا، وهو اختلاف يظهر في دراسة غير سيرة من سير أعلام التراث العربي، كالاختلاف حول تحديد سنة وفاة صفي الدين الحلي بين سنتي (٧٤٩ و٧٥٢ هـ)، الذي تابعه د.عدنان درويش في تحقيقه القيّم لترجمة الحلي في كتاب معاصره صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي «أعيان العصر وأعوان النصر»[١].

– ٢–

تستعد المجلة لإصدار عددها القادم ذي الرقم ١٢٥، الذي يحمل تاريخ شهر نيسان من عام ٢٠١٢، متضمنا ملفا بعنوان «دراسات في أدب أبي العلاء المعري»، تدعو الباحثين والمهتمين إلى إثرائه ببحوثهم.

– ٣–

صدر ضمن منشورات وزارة الثقافة في دمشق، ضمن سلسلة «إحياء التراث العربي»، في عام ١٩٩٥، كتاب مهم بعنوان «صفي الدين الحلي»[٢]، تأليف معاصره صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (٦٩٦هـ– ٧٦٤هـ)، وتحقيق د.عدنان درويش الذي أضاف بعمله في هذا الكتاب جهدا طيبا إلى جهوده المعروفة في تحقيق مخطوطات التراث العربي ودراستها، فأتى الكتاب واحدا من كتب كثيرة صدرت ضمن تلك السلسلة، مشكلة مادة معرفية مفيدة للحوار المتجدد في ظواهر التراث العربي وأعلامه وقضاياه.

قام د.عدنان درويش بنسخ ترجمة صفي الدين الحلي (٦٧٧هـ– ٧٥٢هـ)، كما وردت في مخطوط لكتاب صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي «أعيان العصر وأعوان النصر»، وأخرجها من الكتاب وحدها، ثم حققها وأعدها للنشر، مقدما تجربة علمية وثقافية جديرة بالتقدير والدراسة والمتابعة.

---

(١) الصفدي، صلاح الدين، ١٩٩٥– صفي الدين الحلي (من كتاب أعيان العصر وأعوان النصر). تحقيق د.عدنان درويش، وزارة الثقافة، دمشق. (١٩٧ص) ص٥٠

(٢) الصفدي، صلاح الدين، ١٩٩٥– صفي الدين الحلي (من كتاب أعيان العصر وأعوان النصر). تحقيق د.عدنان درويش، وزارة الثقافة، دمشق. (١٩٧ص)

لف العد

القاسميملف العددملف

العدد

دراسات بلاغية

اسم المفعول في لغة القرآن الكريم (دراسة أسلوبية أدائية)

أ.د. عبد الفتاح محمد (*)

المقدمة:

عدد وافر من البحوث والدراسات المعاصرة تناول (الأسلوب) و(الأسلوبية) نشأةً وتطورًا، مفهومًا ومصطلحًا، روادًا ومدارس، سماتٍ ومحدِّداتٍ، وصلاتٍ بعلوم أخرى كالبلاغة، وعلم اللغة، والنقد الأدبي، والنص الأدبي، وعلم النفس، وعلم الإحصاء.... وفي الكتب المصنفة لهذه القضايا ما يغني عن إعادة القول فيها(١)

ولعل مما يجدر ذكره مما له صلة بالقرآن الكريم، وعلم الأسلوب والأسلوبية ما يلي:

١ـ احتفى الدرس العربي منذ القرن الثاني الهجري بدراسة الأسلوب في مباحث الإعجاز القرآني التي استدعت – بالضرورة – ممن تعرضوا للتفسير أن يتفهموا مدلول كلمة (الأسلوب) عند الموازنة بين أسلوب القرآن الكريم، وغيره من أساليب الخطاب. فقد كان لجهود أبي عبيدة (ت ٢١٠ هـ)، والأخفش سعيد بن مسعدة (ت ٢٠٧ هـ)،

(*) أستاذ في قسم اللغة العربية ــ كلية الآداب الثانية ــ جامعة البعث، وعضو جمعية البحوث في اتحاد الكتاب العرب.

(١) انظر: علم الأسلوب ١-١٣ وما بعدها، والأسلوب والأسلوبية ٢٠، والبلاغة والأسلوب ١٣٠، وشفرات النص ٨٠، والأسلوبية منهجًا نقديًا ١١٠، والأسلوبية وتحليل الخطاب، والبحث الأسلوبي ٢٥، وحول الأسلوبية الإحصائية ١٢٢.

والفراء (ت ٢٠٨ هـ) أثر في إثراء مفهوم الأسلوب على الرغم من تباين الأهـداف التـي سعوا إليها.[١]

٢ـ ثمة خصوصية في أسلوب القرآن الكريـم لا يمكن تجاهلها، فهذا الكتـاب العربـي المبين، الذي أُحكمت آياته... صدر عن تصور كلي باللغة متجاوز. وهذا لا يتاح للبشر فـي نصوصهم التي صدرت عن تصور جزئي مما يدعوهم لمعاودتها تغييـرًا، وتطـويرًا، كلمـا سنحت الفرصة لهم بذلك.

٣ـ ثمة هدف محوري كلي مبثوث في القرآن كله؛ ذلك (أن جملة ما فـي القـرآن مـن مختلف المواضيع والمعاني الجزئية، إنما يدور جميعه على معنى كلي واحد، هو دعوة الناس أن يكونوا عبيدًا لله بالفكر والاختيار كما خلقهم عبيدًا بالجبر والاضطرار، وأن يدركـوا أن أمامهم حياة ثانية بعد حياتهم هذه... فالقرآن شأنه أن يبث هذا المعنى الكلي الخطير من خلال جميع ما يعرضه مـن الأبحاث والمواضيع المختلفة مـن تشريع، ووعد ووعيـد، وقصـة، وأمثلة ووصف، وإنما يتحقق ذلك بهذا النسق الذي جرى عليه من التـداخل والتمـازج فـي المعاني)[٢]

٤ـ يتصف أسلوب القرآن الكريم بسمات أسلوبية منها: مجاوزة الأنمـاط السـائدة فـي الحبـك والسبك. والخصائص الإيقاعيـة والتركيبيـة والدلاليـة والوجدانية. اقتصاد باللفظ، ووفاء بالمعنى، إقناع وإمتاع، بيان وإجمال، تأثير في النفوس، وسلطان على القلوب، استثمار الألفاظ القليلة للتعبير عن القضايا الكبرى، احتمـال الـنص لمعـاني كثيـرة، واستحضـار المشاهد، وتجسيم الأحداث.

في ضوء هذا ستتم دراسـة أسماء المفعـول في القرآن الكريم فـي عمـوم سـياقاتها التركيبية والدلاليـة والإيقاعية... ومما تكشف لي في ضوء ما سـبق، القضـايا الأسـلوبية التالية :

أ- انتظام أسماء المفعول في ظاهرة أسلوبية هي الدلالة على النعيم المقيم.
ب-انتظام أسماء المفعول في ظاهرة أسلوبية هي الدلالة على العذاب الأليم.
ت-إيثار اسم المفعول على فعله المبني للمجهول.
ث-اسم المفعول ومناسبة السياق العـام.
ج- اسم المفعـول والتوكيد.
ح- اسم المفعـول والنفي.

---

(١) انظر: الأسلوب والأسلوبية بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية ١-١١

(٢) الإعجاز في نظم القرآن الكريم ١٠٩ – ١١٢

وفيما يلي بيان القول في هذا كله:

أ ـ انتظام أسماء المفعول في ظاهرة أسلوبية هي الدلالة على النعيم المقيم:

نعيم الجنة – بوصفه جزءًا من المعنى الكلي الذي سبقت الإشارة إليه – قدمه البيان الإلهي في مشاهد كثيرة بأسلوب من سماته: الجودة في السبك، والإحكام في السرد، والعذوبة في السياق، والجمال في النظم، ومخاطبة العقل والقلب، والترابط في الأجزاء، وتصوير المعاني في الذهن، وإبرازها في مشاهد كأنها حاضرة، والتأثير في الوجدان، والعامة والخاصة... في ضوء هذه السمات يمكن رصد أسماء المفعول في السياقات التي تتناول النعيم المقيم كما قدمته مشاهده المتعددة، ومنها: **أثاث الجنة، وشرابها، وثمارُها، وإنسانُها:**

أما ما جاء صفة في **الأثاث** الفاخر المريح المُرَتَّب الجميل، فمنه: سرر أهل الجنة التي وُصفت بأنها: {مصفوفة}، أي جُعِلَتْ على خطوط مستوية، و{مرفوعة}، والرَّفْعُ يقال في الأجسام الموضوعة إذا أعليتَها عن مَقَرِّها، وتارةً في المنزلةِ إذا شرَّفْتَها[1] وأفضلُ السُّرر ما كان مرفوعًا، و{موضونة} بمعنى مُحْكَمَةٍ كأنَّ بعضَها أُدْخِلَ في بعض، أو مُشَبَّكَةٍ بالذَّهب. أو كالفُرُشِ التي وُصفت بأنها {مرفوعة}، أي: شريفة[2]، وكالزَّرابيِّ – وهي البسط، أو الطَّنافس التي لها خمل رقيقٌ – التي وُصِفت بأنها {مبثوثةٌ}، بمعنى مبسوطة، أو مفرَّقةٌ في المجالس[3]، لمن أراد الجلوسَ عليها[4]. وهكذا نرى أن أسماء المفعول جاءت ضمن سياقات لغوية فنية جمالية تواصلية؛ الصورة كانت بصرية لكنها تخترق الحدود المرئية، بدا فيها التصوير السيمولوجي، أي الصورة الأيقونة (السرر، البسط، الوسائد) أكثر ظهورًا. والوصف الذي تحمله أسماء المفعول أضفى على الأيقونة جمالاً ظاهرًا؛ اصطفافًا، وزينة، ورفاهة. والوصف (مرفوعة)، بمعنى شريفة فيه جمال كامن متجذر، وكذلك فيه مجاوزة للمعنى المعجمي إلى رحاب اللغة السياقية. واسم المفعول لغةً وصورةً وجمالاً وفنًا يشكل قيمة تواصلية، تأثيرية، هدفها المتلقي بوصفه في جوهره كائنًا عاطفيًا قبل أي شيء آخر. والصورة الجميلة تفعل فعلها فيه، وإن بدت متخيلةً.

---

(١) المفردات: (رفع)

(٢) المفردات: (رفع)

(٣) المفردات: (ختم)

(٤) انظر: الغاشية ١٤

أما **شرابهـــا** فقد وصف بأنه من رحيقٍ {مختـــوم} ؛ «تُخْــتَمُ أوانيــه مـــــن الأكـــواب والأباريق بمسكٍ»[(١)]، وقـــال الراغب: «ليس ذلكَ معناهُ، وإنما معنـــاه: مُنْقَطَعُـــهُ، وخاتمـــــةُ شُرْبِهِ، أي: سُؤْرُهُ في الطيب مسكٌ... ولاينفعُهُ طِيْبُ خاتَمِهِ ما لم يَطِبْ في نفسه»[(٢)] فشــراب أهل الجنة يتجاوز أن يكون لدفع غائلة العطش، إلى أن يكون لذة للشاربين، فهو بهذا يطمـــئن حاسة أخرى في الإنسان وهي حاسة التذوق التي تغـــدو هانئة بما نالت، وأيـــن هـــذا مـــــن الشراب الذي يشوي الوجوه، ويقطـــع الأمعـــاء. وأواني الشرب أكـــواب (مَّوْضُوعَةٌ)[(٣)] بين أيديهم، أو على حافَّات العيون الجاريات، كلما أرادوا الشرب وجدوها ملأى[(٤)].

والسياقات التي ورد فيها ذكر الأكواب تذكر أن في الأكواب ما تشـــتهيه الأنفـــس، وتلـــذُّ الأعين، ليس في محتواها فحسب بل في شكلها أيضًا. ومعلـــوم أن ما يطمئن غيـــر حاســـة يشتمل على قدر أكبر من السعادة والهناءة. وهذا مما عني به الخطـــاب القرآني فـــي القيمـــة التأثيرية لعناصر اللغة المنظَّمة الفاعلة.

وأما **فواكهُها** الكثيرةُ فقد وصفت بأنها ﴿لا مقطـــوعة ولا ممنوعـــة﴾[(٥)]، وطلْحهـــا بأنـــه {منضود}[(٦)]، أي: مُلْقى بعضُـــهُ على بعض، وسِـــدْرُها بأنـــه {مَخْضـــود}[(٧)]، أيْ: مكســـور الشوك. وفهم دلالة فواكه الجنة إنما يتبدى في السياقات القرآنية التي ذكرت فيها: فهي دائمة، متاحة، كثيرة، متنوعة، آمنة، مُشتهاة، تُؤكلُ تلذذًا، لا لحفظِ صحة، وأســـماء المفعـــول لهـــا إسهامها من هذه القيمة الأدائية الإبلاغية في عملية التواصل بين المرسل والمتلقي.

وأما **أهل الجنـــة** من البشر؛ فمنهم {المقرَّبون}، وهي مكانة عاليـــة بدليل أنهـــا أُطلقـــت على أهـــل الحظوة من الملائكة والأنبياء؛ فقد كان عيسى عليه السلام ﴿وَجِيهـــاً فِـــي الـــدُّنْيَا وَالآخِرَةِ وَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ﴾[(٨)]، وجُعِلَتْ {تَسْنِيْمُ}، ﴿عَيْناً يَشْرَبُ بِهَا الْمُقَرَّبُونَ﴾[(٩)]. والنســـاء فيهـــا ﴿كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ﴾[(١٠)]، والكِنُّ ما يُحْفَظُ فيـــه الشيءُ[(١)]، ﴿وَلَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُّطَهَّـــرَةٌ﴾[(٢)]،

---

(١) الطبري ١٢/٥٥٥

(٢) انظر الواقعة ٣٣

(٣) انظر الواقعة ٢٩

(٤) انظر الواقعة ٢٨

(٥) انظر: الواقعة ٣٣

(٦) انظر: الواقعة ٢٩

(٧) انظر: الواقعة ٢٨

(٨) آل عمران ٤٥

(٩) المطففون ٢٨

(١٠) الصافات٤٩

أي: مطهرات مـــن دَرَنِ الدنيا وأنجاسِها[٣]، ومـــن يقـــوم على خدمة أهل الجنــــة غلمـــانٌ لهم ﴿كَأَنَّهُمْ لُؤْلُؤٌ مَّكْنُونٌ﴾[٤] من النضارة، والصَّبَاحةِ، والصيانـــة[٥]، وفـــي آيــــة أخـــرى وصفهم الله بقوله: ﴿إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤاً مَّنثُـــوراً﴾[٦]، أي: تحسبهم من حسنهم وبيـــاضِ وجوههِم وكثرتِهم لؤلؤاً مُبَدَّدًا[٧]، واللؤلؤ إذا نُثِرَ على بســـاط كان أحسنَ منه منظومًا.[٨]

وقد يتم التعبير باسم المفعول عن أمور معنوية كقولـــه تعـــالى: ﴿أُوْلَئِـــكَ فِـــي جَنَّـــاتٍ مُّكْرَمُونَ﴾[٩]، والإكرامُ :هو أن يُوصل إلى الإنسان نفعٌ لا يَلْحقُهُ فيه غضاضةٌ، أو أَنْ يُجْعَـــلَ ما يُوصَلُ إليه شيئًا كريمًا؛ أي شريفاً، فكيف إذا كان المكرِمُ هو الله عز وجـــل، وإذا وُصِـــفَ تعالى بالكرم، فهو اسم لإحسانه وإنعامِهِ المُتظاهر.[١٠]

وهكذا نرى أن أسمـــاء المفعول حملت قيمًا إخباريـــة ذات أبعـــاد دلاليـــة وتعبيريـــة وتأثيرية هدفها إنسان الدنيا وإن كان الحديث عن إنسان الجنة بما اتصف من: **قُربٍ، وحفـــظٍ، وطهـــارة، ونضارة، وصباحة، وحُسْنٍ، وإكـــرام.** وبذلك تصبح اللغـــة مفـــرداتٍ وتراكيـــبَ حاملة لمضمون مشحون دلاليًا، يجعل المتلقي يتأثر به.

ولو مضينا في سرد المواضع التي جاء فيها اسم المفعول في وصف مشاهد النعيم المقـــيم، لطال بنا المقام، لكن لابد من ذكر بعض الملحوظات التي تفيد في مقاربة ما نحن فيه، وهي:

_ أن أسمـــاء المفعول انتظمت في ظاهرة أسلوبية فدلت على مشاهد من النعيـــم المقـــيم أثاثًا، وشرابًا، وفاكهة، وإنسانًا، وكانت مشحونة بصفات حسية ومعنوية تتجاوز المعهود مـــن مثيلاتها في الحياة الدنيا.

_ جاءت أسماء المفعول مشحونة بقيم إخبارية، إبلاغية، تعبيرية، تأثيرية.

_ لا شك في أن اسم المفعول في جانبه الأدائي التعبيـــري يشـــترك مـــع الفعـــل المبنـــي للمجهول في الإبهام، فمشاهد النعيم المقيم، فوق التصور؛ ففيها مـــا لا عـــينٌ رأتْ، ولا أُذُنٌ

---

(١) المفردات: (كنّ)

(٢) والبقرة ٢٥، وآل عمران ١٥، النساء ٥٧

(٣) المفردات (طهر)

(٤) المفردات: (طهر)

(٥) الطور ٢٤

(٦) انظر: مشاهد يوم القيامة ١٥٩

(٧) الإنسان ١٩

(٨) تفسير الطبري ١/ ٣٦٩

(٩) تفسير القرطبي ١٩/ ١٢٨

(١٠) المعارج ٣٥

سمِعت، ولا خَطَرَ على قلب بشر، والقرآن الكريم يتحدث عن مَثَلِ الجنة، فهي مبهمةٌ لقُدراتنا الإدراكية، والتعبيرُ باسم المفعول فيه قَدْرٌ من الإبهام تَتِمُّ به محاكاةُ تلك المشاهد، يُعَزِّزُ الإحساسَ بذلك القدر من الإبهامِ الآتي:

ــ مجيءُ اسمِ المفعول صفةً لموصوفٍ نكرةٍ في الأعم الأغلب، ومعلوم أن في النكرة إبهاماً، سواء أكانت صفةً، أم موصوفًا.

ــ إن نعيم الجنة مخلوق على هيئة معينة ليس من اليسير علينا أن ندرك أسرار تكوينها، فنحنُ مثلاً نعلم أن فواكه الدنيا تكون على أُمَّاتها في أوقاتٍ دون أخرى، أما فواكهُ الجنة فهي لا مقطوعة ولا ممنوعة، أي: لا مقطوعة في أي وقت من الأوقات، كانقطاع فواكه الصيف في الشتاء، ولا ممنوعة، أي: لا يُمْنَعُ من أرادَها بشوكٍ ولا بُعْدٍ ولا حائطٍ، وقيل: ليست مقطوعةً بالأزمان، ولا ممنوعةً بالأثمانِ [١]. ونحن نعلم أنَّ الظلَّ هو الموضعُ الذي لم تصل إليه الشمسُ، ولكن أنّى لنا أن ندرك تأويلَ قوله: {وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ}[٢]، مَّمْدُودٍ}[٢]، في كَونٍ لا شمسَ فيه. وعلى هذا فإنَّ القرآن الكريم يقدِّمُ النعيمَ المقيمَ على سبيل سبيل التمثيل والتقريب.

*- يختلف أهل التفسير في دلالات كثير مما يخص مشاهد اليوم الآخر، ولا سيما ما جاء منها بصيغة الفعل المبني للمجهول، واسم المفعول، كاختلافهم في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ﴾[٣]، ﴿وَالْبَحْرِ الْمَسْجُورِ﴾[٤]، فقد قيل: أُضْرِمَ نارًا، وقيل: غِيْضت مياهُهُ.[٥]، واختلفوا في قوله تعالى: ﴿وَأَنَّهُم مُّفْرَطُونَ﴾[٦]، فقيل: مُخَلَّفون متروكون في النار، وقيل: مَنْسيون مُضَيَّعون، وقيل: مُعَجَّلون إلى النار، مَقَدَّمون إليها.[٧] مما تقدم نرى أن أن اسم المفعول له إسهام غني في الدلالة على النعيم، وتلك الجنةُ كما رَسَمَها القرآنُ **نعيمٌ مقيمٌ، ولذَّةٌ دائمةٌ، ومُتْعَةٌ لا تَنْفَدُ**. وعلى هذا فإن دلالة هذه الصفات على الثبوت والاستمرار أمر لا يخفى. وإذا كان اسم المفعول يشترك مع الفعل المبني للمجهول في الدلالة، فإنه اختلف عنه بأن احتفظ لنفسه بالدلالة على الثبوت والاستمرار في مقابل احتفاظ الفعل بالدلالة على الحركة والتجدُّد. وهذا الذي تقدم لا يعني بحال من الأحوال

(١) تفسير القرطبي ١٧/ ١٨٠

(٢) الواقعة ٣٠

(٣) التكوير ٦

(٤) الطور٦

(٥) انظر: المفردات: (سجر)

(٦) النحل ٦٢

(٧) انظر: تفسير الطبري :٦٠١/٧، ٨/ ٢٠

إغفالَ دورِ الصيغ الأخرى، أو التقليلَ من وظيفتها التعبيرية في وصف نعيم الجنة، فإذا كان القرآن قد وصف النساء في نعيم السابقين وهم أعلى الخلق بأنهن: ﴿فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ﴾[١]، ووصفهن في نعيم أصحاب اليمين، بأنه: ﴿حُورٌ مَّقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ﴾[٢]، فإن الدكتور السامرائي يرى أن اسم الفاعل (قاصرات) أبلغ في الدلالة على النعيم من اسم المفعول (مقصورات)[٣].

وقد جاءت صيغة (فَعيل) مشتملة على قيمة تعبيرية أكثر من (مفعول) في قوله تعالى: ﴿فَجَعَلْنَاهَا حَصِيداً كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِالأَمْسِ﴾[٤] فقد «أُقيم فَعِيْلٌ مقام مفعول لأنه أبلغُ منه، منه، ولهذا لا يُقال لمن جُرِح في أنملته جَريح، ويقال له: مجروح»[٥]، ومن هذا مَكسور وكسيرٌ، ومقتولٌ وقَتيل، ومحمودٌ وحميد، ومكحولٌ وكحيل، ومن هذا يتبين أن (فعيلاً) تفيد الشدة والمبالغة في الوصف، وأن (مفعولاً) تدلُّ على الشّدَّةِ والضَّعْفِ.[٦]

أ- انتظام أسماء والمفعول في ظاهرة أسلوبية هي الدلالة على العذاب الأليم :

كذلك فإن بعض أسماء المفعول قد انتظمت في ظاهرة أسلوبية هي الدلالة على العذاب الأليم في جهنم بوصفها مكاناً هو المأوى والمثوى، ومن تتبع السياق العام للخطاب القرآني تبين لي أن أهل العذاب المقيم، هم- على ما تدل تلك السياقات -: الكافرون والمشركون والظالمون والمنافقون والمكذبون، والفاسقون، وأعداء الله، ومن أحاطت به سيئاته...،

والتصوير القرآني يظهر أنهم فيها مهانون، أشقياء، كالحون، متخاصمون، يلعن بعضهم بعضًا، ومما جاء من أسماء المفعول مما له إسهام في تصوير عالم العذاب والشقاء والإهانة، وأهل هذا العالم، أنهم (ملعونون)[٧]، قيل: اللَّعْنُ هو: الطَّرْدُ والإبعادُ على سبيلِ السُّخْطِ، وذلك من الله تعالى في الآخرة عقوبةٌ[٨]. وقيل: مطرودون، منفيُّون[٩].

ولا ريب أن استجلاء دلالة هذه الصفة في السياق العام للخطاب القرآني يفيد في مقاربة حقيقة الدلالة؛ فاللعنة فيه إنما تحل على القاتلين، والكافرين، والظالمين، والمنافقين،

---

(١) الرحمن٥٦، وانظر: الصافات ٤٨، وص ٥٢

(٢) الرحمن ٧٢

(٣) انظر: التعبير القرآني ٢١٤

(٤) يونس ٢٤

(٥) شرح شذور الذهب ١٠٢

(٦) معاني الأبنية ٥٣- ٥٤

(٧) إشارة إلى قوله تعالى (ملعونين أينما ثقفوا) الأحزاب ٦١

(٨) المفردات (لعن)

(٩) الطبري ١٠/ ٣٣٤

والكاذبين، وناقضي المواثيق، والذين يؤذون الرسول، ويقـذفون المحصنات،... ﴿أُوْلَـئِكَ الَّذِينَ لَعَنَهُمُ اللّهُ وَمَن يَلْعَنِ اللّهُ فَلَن تَجِدَ لَهُ نَصِيراً﴾(١)، على هذا فإن النظرة المتكاملـة إلـى السياقين العام لمـادة (لعن)، والسياق الخاص لـ (ملعونين) تدل على قيمة تعبيرية إيحائيـة تتجلى التكثيف الكامن في هذه الصفة.

و أصحاب النار {مَحْجوبون}(٢) عن ربِّهم، وأهل العـلم بالتفسير مختلفـون فـي معنـى الحجاب؛ قيل: هو ما يَمْنَعُ من وصولِ لذةِ أهلِ الجنة إلى أهل النار(٣)، وهي رؤية الخالق عز عز وجل، وقيل: لا يرونه، والله لا يراه إنسان، ولكن الحجب هنـا معنـوي مجسـم(٤) كمـا وصف أهلُها بأنهم من {المَقْبوحين}(٥)، وهي صفة فيها إيحاء جعل أهل التأويل يقـولون: أي أي مـن المَوْسومين بحالة مُنْكَرَةٍ وذلك إشارة إلى ما وَصف اللهُ تعالى به الكفار من الرَّجاسة والنجاسة، ومن سحبهم بالأغلال...، يقال: قَبَحَهُ اللهُ عـن الخير، أي نحَّـاهُ(٦) وقـال ابـن عباس: من المُشَوَّهين في الخلقة بسواد الوجهِ، وزُرْقةِ العيون(٧)، ويلاحـظ أن القـرآن لـم يستعمل من مادة (قبح) إلا هذه الصفة.

وقد يُعَبَّرُ باسم المفعول عن عقوبات متدرِّجـة مضاعَفة من المهانة التي تصيب من كان جزاؤه النار فهـو يُلقى فيها: ﴿مَلُومـاً مَّـدْحُوراً﴾(٨)، ويصـلاها: ﴿مَـذْمُوماً مَّـدْحُوراً﴾٩، فمضاعفة المهانـة، أوحت بها مضاعفة الصفات، وإن كانت شدة المهانة متفاوتة نسبيًا؛ فذِكْرُ اللومِ تنبيهٌ على أنه إذا لم يُلَمْ لم يُفْعَلْ فيه ما فوقـه؛ من الذَّمِّ على ما أضـاع من عهدٍ، ومن الدَّحْر: بمعنى الطَّرد والإبعاد(١٠). ومن تَكْبيلِ كثير منهم بالقيـود: ﴿وَآخَرِينَ مُقَـرَّنِينَ فِـي الْأَصْفَادِ﴾(١١). وقيل: مذمومًا في نعمة الله، مدحورًا في نقمة الله(١٢)، وقيل: مَلُومًا في عبـادة

---

(١) النساء ٤

(٢) إشارة إلى قوله تعالى (كلا إنهم عن ربهم يومئذ لمحجوبون) المطففين ١٥

(٣) المفردات (حجب)

(٤) مشاهد يوم القيامة ١٩٩

(٥) جاءت هذه الصفة في قوله تعالى (ويوم القيامة هم من المقبوحين) (القصص ٤٢)

(٦) تفسير القرطبي ٢٥٧/١٣.

(٧) المفردات (قبح)

(٨) الإسراء ٣٩

(٩) الإسراء ١٨.

(١٠) المفردات (دحر)

(١١) ص ٣٨

(١٢) الطبري ٨/ ٨٣

الله، مدحورًا في النار[١]. فالتدرج وفق تزايد الشدة يكون: اللوم، فالذم، فالدحر. ويلاحظ أن الخطاب القرآني قد اكتفى من هذه المواد بأسماء المفعول فقط.

والنار بوصفها مكانًا يضيف إلى العذاب عناصر أخرى تعزز الألم والمهانة؛ ذلك أن عليهم نار {مُّؤْصَدَةٌ} [٢] أي: مغلقةٌ مطبَقةٌ، فلا ضوءَ فيها، ولا فرجَ، ولا خروجَ منها[٣]، وإذا كانت مؤصدة قد قرئت بتخفيف الهمز وتحقيقه، وهما لغتان، فإن اختيار الهمز له دلالته، ذلك أن الهمزة حرف ثقيل شديدٌ، وهو أثقل من الواو[٤]، فاختيار الهمزة يناسب ثقلَ ذلك اليوم وصعوبته وشدَّتَهُ، فإذا قال الشخص: (مُؤْ) كان كأنه يُعاني من أمر ثقيل. وقد ذكر في أول سورة (الهُمَزَة): ﴿وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ﴾، فدعا عليهم بالهلاك الدائم الذي لا ينقطع، ورفْعُ الويل يُفيد الثبوتَ، فناسب الدلالة على الدوام أن يقول: ﴿إِنَّهَا عَلَيْهِم مُّؤْصَدَةٌ، فِي عَمَدٍ مُّمَدَّدَةٍ﴾[٥]، للدلالة على الاستيثاق من غلق الأبواب.[٦]

صفوة القول:

ــ اضطلعت أسماء المفعول بقيم متعددة؛ إبلاغية، تنبيهية، إنذارية، هدفها أهل الدنيا، وإن كانت الأحداث تخص أهل الآخرة.

ــ سياق بعض أسماء المفعول الخاص يكثف السياق العام، ويترابط معه كما في (ملعونين)، وبعضها الآخر اقتُصر في استعماله على سياق خاص، ولا عام له، كما في (ملومًا، ومذمومًا، ومدحورًا)، فلم يرد من موادها شيء.

ــ تضافرت عناصر المتخيل والمنظور للدخول إلى عمق الأشياء والقيم المعنوية للكشف عما تعجز الحواس عنه.

ــ يمكن ربط دلالات أسماء بغير غرض من أغراض التعبير: منها أن اسم المفعول بما في بعضه من دلالة على الثبوت يتناسب مع العذاب المقيم الذي خُصَّ به أهل النار؛ قال تعالى: ﴿هِيَ حَسْبُهُمْ وَلَعَنَهُمُ اللّهُ وَلَهُمْ عَذَابٌ مُّقِيمٌ﴾[٧] ومنها أنه جرى طَيُّ ذكرُ الفاعل حين استخدام اسم المفعول ربما للعلم به كما في (ملعونين)، لأن الفاعل صُرِّحَ به في

(١) الطبري ٨/ ٨٣

(٢) البلد ٢٠

(٣) الطبري ٣/ ٤٥٩، وابن كثير ٤/ ٥١٦

(٤) الخصائص ٣/ ١٤٣

(٥) الهمزة ٨-٩

(٦) انظر: أبنية المعاني ٢٨٠- ٢٨٢

(٧) التوبة ٦٨

مواضع أخرى كما في قوله تعالى: ﴿إنَّ اللهَ لعنَ الكافرين وأعدَّ لهم سعيراً﴾[١]. وربما طُــوِي ذكر الفاعل للإبهام كما الحال مع (المحجوبين، والمقبوحين)، بدليل أن كيفية الحجــب ليســت معلومة، وأن حال المقبوحين ليست واضحة في أذهان المفسرين وربما طوي ذكرُهُ للدلالــــة على التعميم كمــا في (ملوم)، فقد يقع اللوم من الله عز وجل ومـــن خزنـــة النـــار، ومـــن الملومين أنفسهم. . ومن غيرهم.

وربما طُــوي ذكرُهُ مع أحداث العذاب والنقمـــة والغضب كمـــا عـــرفنا من قبـــل فـــي قـــوله: ﴿غَيرِ المَغضُوبِ عَلَيهِمْ﴾[٢]، وهذه ظاهـــرة أسلوبية فُسِّر بها طي ذكـــر الفاعل فـــي كثير من الأفعال التي جاءت مبنية للمجهول؛ ومنها: ﴿تَظُنُّ أَن يُفْعَلَ بِهَا فَـــاقِرَةٌ﴾ القيامـــة[٣]، ولم يقل (أن نَفْعَلَ بها) بإسناد الفعل إلى ذاته العلية، لأنه لم يرد أن ينسب إيقاع هذه الكارثـــة، وهذا الشرَّ المستطيرَ إلى نفسه كما هو شأن كثير من التعبيرات التي لا يَنْسبُ اللهُ السوءَ إلـــى ذاته العليّةِ[٤].

ب ـ العدول عن التعبير بالفعل المجهول إلى التعبير باسم المفعول :

ثمـــة مـــواضع في القـــرآن الكـــريم أوثر التعبير باسم المفعول علـــى التعبيـــر بالفعـــل المبني للمجهول، منها :

قوله تعالى: ﴿قَالَ لَئِنِ اتَّخَذْتَ إِلَهاً غَيْرِي لَأَجْعَلَنَّكَ مِـــنَ الْمَسْـــجُونِينَ﴾[٥]، فإيثـــار اســـم المفعـــول {من المسجونين} على لَتُسْجَنَّنَ ليس لتحقيق التناسب في الفواصـــل فحســـب، بـــل لتحقيق أمر معنوي أيضاً، وهو لأجعلنَّكَ واحداً ممن عرفت حالهم في سجوني، وكـــان مـــن عادة فرعونَ أن يأخذَ من يُريدُ سجنَهُ فيطرحه في هُوَّةٍ عميقةٍ لا يَبْصِرُ فيها، ولا يَسْمَعُ، فكان ذلك أشدَّ من القتل[٦]. والتعبير بالفعل يحتمل أن يكون تهديداً بسجنه فحسب، أمـــــا التعبيـــر بالصفـــة، ثم جَعْلُ الموصوفِ بها واحـــدًا من جَمْـــعٍ، فإنه يفهم منه أن الصـــفة المـــذكورة كالسّمة للموصوف ثابتةِ العُلوقِ به.

---

(١) الأحزاب ٦٤

(٢) الفاتحة ٧

(٣) القيامة ٢٥

(٤) معاني الأبنية ٢٢٠-٢٢١

(٥) الشعراء ٢٩

(٦) الكشاف ٣/ ٢٠٨، وانظر: الظواهر النحوية في فواصل القرآن الكريم ٣٠٩

وقــوله تعالى: ﴿قَالُوا لَئِن لَّمْ تَنتَهِ يَا لُوطُ لَتَكُونَنَّ مِنَ الْمُخْرَجِينَ﴾ (١)، فقــد جرى التعبيــر بالصفــة المشتقة (المُخْرَجين) دون الفعــل (لَنُخْرِجَنَّكَ)، لأنه أبلغ، فقولــه: ﴿لَتَكُــونَنَّ مِــنَ الْمُخْرَجِينَ﴾، أي: من جملة من أخرجناه من بين أَظْهُرِنا وطَرَدْناهُ من بلدنا، ولعلهــم كــانوا يُخرجون مَنْ أخرجــوه على أسوأ حــال من تعنيف به، واحتباس لأملاكه، وأشباه ذلك.

وقوله تعالى: ﴿ذَلِكَ يَوْمٌ مَّجْمُوعٌ لَّهُ النَّاسُ﴾ (٢)، فهــذا مما استُشهد به على عــدول البيان الإلهي عن الفعل الدال على المستقبل، وهــو (سيُجمَع) إلى اسم المفعــول {مجمــوع}، لمــا فيه من الدلالة على ثبوت معنى الجمع لليوم، وأنه الموصوف بهذه الصــفة، وموازنــة هــذا القــول بقوله تعالى: ﴿يَوْمَ يَجْمَعُكُمْ لِيَوْمِ الْجَمْعِ﴾ (٣) يدلُّ على صحة ما سبق. (٤)

د- التعبير باسم المفعول ومناسبة السياق العام :

مــواضع كثيرة من البيان الإلهي يمكن أن يُستشهَدَ بها على مناسبــة اســم المفعــول للسياق العــام للسورة إضافة إلى تأديته للقيمة التعبيرية في الجملة، من ذلــك قولــه تعــالى: ﴿وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنفُوشِ﴾(٥)، وفي ســورة المعارج(٦) لم تذكر كلمة (المنفــوش)، قال تعالى: ﴿وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ﴾، فهل ناسبت زيادة المنفوش السياق الذي وردت فيــه ؟: وفي الإجابة يُذْكر ما يلي:

١- التوسع والتفصيل في اليوم الآخر في سورة (القارعة) حسَّن ذكر الزيادة (المنفــوش)، بخلاف سورة (المعارج) التي تقوم على الإجمال في ذكر أحداثه.

٢- ذكرُ اليومِ الآخر في سورة (القارعة) أَهْوَلُ وأشدُّ مــن ذكره في ســورة (المعــارج)، فناسب هذا التهويل والتعظيم أن يذكر أن الجبال تكون كالعهن المنفوش.

٣- ذِكْرُ (القارعة) في أول السورة يناسب النفش، فالقــارعة من القــرع، وهــو ضــرب شيء على شيء، ونفش الصوف هو أن يُقرعَ بالمِقرعة، فذِكرُ القارعةِ أنســبُ شــيء لهــذا التعبير.

٤- تحقَّقَ في ذكر (المنفوش) المناسبةُ في الفــواصل، ففي القــارعة قال تعــالى: ﴿يَــوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ، وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنفُوشِ﴾.

---

(١) الشعراء ١٦٧

(٢) هود ١٠٣

(٣) التغابن ٩، وانظر: الشورى ٧

(٤) البحر ١/٣٠، وروح المعاني ١/ ٩٧

(٥) القارعة ٥

(٦) المعارج ٩

٥- والقرع يناسب ﴿الفَراش المبثوث﴾ أيضًا؛ لأنك إذا قرعتَ طار الفراشُ وانتشر؛ فكذلك أحوال الناس في انتشارهم، وتفرُّقهم، وذهابهم، ومجيئهم من حيرتهم مما هم فيه، وعن الفراء أنهم «كَغَوْغَاءِ الجَرادِ يَجولُ بعضُهم في بعضٍ»(١).

٦- وفوق هذا كله فقد تم التعبير عن أحداث ذلك اليوم من تبدل في نظام الكون، وبعثٍ ونشورٍ وجزاءٍ باسم المفعول، ويشكل ذلك ظاهرة أسلوبية، عرفنا جانباً من ذلك فيما سبق ذكره، ومن ذلك أيضاً قوله تعالى في وصف ما يُصيب الجبالَ إذا وقعت الواقعة: ﴿فَكَانَتْ هَبَاء مُّنبَثّاً﴾(٢) وأصل البثِّ: التفريقُ وإثارة الشيء، كبثِّ الريح التراب(٣)، وقيل: الهَبَاءُ المنبثُّ: الذي يطير من النار إذا اضطرمت يطير منه الشررُ، فإذا وَقَعَ لم يكن شيئًا(٤) وتُلحَظُ في (مُنْبَثًّا) مطاوعة تفيد أنَّ ما يجري للجبالِ هو انقيادٌ سهلٌ لمشيئةِ الحيِّ القيوم. ومن ذلك قولُه تعالى في وصف حال من أثقلهم الغُرم والوزر يوم يُكْشَفُ عن ساقٍ ﴿أَمْ تَسْأَلُهُمْ أَجْراً فَهُم مِّن مَّغْرَمٍ مُّثْقَلُونَ﴾(٥)، والغرام: ما ينوب الإنسان من شدة ومُصيبة، قال قال تعالى: ﴿إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَاماً﴾(٦)، ومن ذلك قوله تعالى في إشارة إلى النشور والحشر: والحشر: ﴿قُلْ إِنَّ الْأَوَّلِينَ وَالْآخِرِينَ، لَمَجْمُوعُونَ إِلَى مِيقَاتِ يَوْمٍ مَّعْلُومٍ﴾(٧)، والتعبير بالاسم (لمجموعون)، ولم يقل سيجمعون، والتوكيد الذي في العبارة (إنَّ، واللام)، فيهما دفْعٌ لمزاعم أولئكَ الذين يُنكرون البعث بعد أن صاروا تراباً وعظامًا. ومن ذلك قوله تعالى: ﴿فَأَوْرَدَهُمُ النَّارَ وَبِئْسَ الْوِرْدُ الْمَوْرُودُ﴾(٨)، وأصل الورْدِ قَصْدُ الماءِ، واستعمل في غيره، والورْدُ يوم الحُمَّى إذا وردت، واستُعْمِلَ في النار على سبيل الفظاعة.(٩)

ومما ناسب فيه اسمُ المفعول السياقَ العامَّ للسورة قولُهُ تعالى في خطاب موسى عليه السلام: ﴿يَا مُوسَى لَا تَخَفْ إِنِّي لَا يَخَافُ لَدَيَّ الْمُرْسَلُونَ﴾(١٠)، في حين خاطبه في سورة القصص بقوله تعالى: ﴿إنكَ من الآمنين﴾، فقد ذُكر أن المقام في سورة القصص مقام

(١) الطبري ٦٧٦/١٢، وانظر: معاني الأبنية ١٩٨ – ١٩٩.

(٢) الواقعة ٦

(٣) المفردات (بث)

(٤) ابن كثير ٣٦/٤

(٥) الطور ٤٠، والقلم ٤٦

(٦) الفرقان ٦٥

(٧) الواقعة ٤٩ – ٥٠

(٨) هود ٩٨

(٩) المفردات (ورد)

(١٠) النمل ١٠

الخوف، والخائف يحتاج إلى الأمن فأمَّنَهُ قائلاً: ﴿إنَّكَ من الآمنين﴾، أما في سورة النمل، فالمقام مقامُ التكريم والتشريف فقال: ﴿إنِّي لا يخافُ لديَّ المُرسلون﴾، فألْمَحَ بذلك إلى أنَّه منهم، وهذا تكريمٌ وتشريفٌ، وجاءت كلمة {لديَّ} مشعِرةً بالقرب، وهو زيادة في التكريم والتشريف.[1]

ج ـ اسم المفعول والتوكيد :

لوحظ دخول اللام المؤكدة على عدد من أسماء المفعول، ويكاد ذلك يشكل ظواهر أسلوبية تفيد درجة معينة من التوكيد، والتوكيد: الإحكام؛ يقال: وكّدتُ القولَ والعَقْدَ، وأكَّدْته: أحكمته. والتوكيد درجات، وقد لاحظ التدرجَ في التوكيد بعضُ أهلِ العلم؛ جاء في (الإتقان) :

«يتفاوتُ التأكيدُ بحسب قوةِ الإنكار وضَعفه، كقوله تعالى حكاية عن رسل عيسى إذ كُذِّبوا في المرة الأولى: ﴿فَقَالُوا إِنَّا إِلَيْكُم مُّرْسَلُونَ﴾[2]، فأكَّدوا بإنَّ واسميةِ الجملةِ، وفي المرة الثانية: ﴿قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ﴾[3]، فأكدوا بالقسم، وإنَّ، واللام واسميَّةِ الجُمْلَةِ لمُبالغةِ المخاطبين في الإنكار، حيث قالوا: ﴿قَالُوا مَا أَنتُمْ إِلاَّ بَشَرٌ مِّثْلُنَا وَمَا أَنزَلَ الرَّحْمن مِن شَيْءٍ إِنْ أَنتُمْ إِلاَّ تَكْذِبُونَ﴾[4]».[5]

ومما يُشكِّلُ ظاهرةً أسلوبيةً دخولُ اللام على اسمِ المفعول في أقوال من ينكرون اليوم الآخر بما فيه من بعث ونشور وجزاء، من ذلك:

- قولُهُ تعالى حكايةً عنهم: ﴿وَقَالُواْ أَئِذَا كُنَّا عِظَاماً وَرُفَاتاً أَإِنَّا لَمَبْعُوثُونَ خَلْقاً جَدِيداً﴾[6].
- وقوله: ﴿قَالُوا أَئِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَاباً وَعِظَاماً أَئِنَّا لَمَبْعُوثُونَ﴾[7].
- وقوله: ﴿يَقُولُونَ أَئِنَّا لَمَرْدُودُونَ فِي الْحَافِرَةِ﴾[8].
- وقوله: ﴿أَئِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَاباً وَعِظَاماً أَئِنَّا لَمَدِينُونَ﴾[1] أي: أإنا لمُحاسبون ومَجْزيون بعدَ مصيرنا عظامًا، ولحومنا ترابًا[2].

---

(١) انظر: معاني الأبنية ١٠٩
(٢) يس ١٤
(٣) يس ١٦
(٤) يس ١٥
(٥) الإتقان ٢/ ٦٤- ٦٥، والتعبير القرآني ١٦١ -١٦٢
(٦) الإسراء ٤٩، ٩٨
(٧) الإسراء ٨٢، وانظر: الصافات ١٦، والواقعة ٤٧
(٨) النازعات ١٠

– وقوله: ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَئِذَا كُنَّا تُرَاباً وَآبَاؤُنَا أَئِنَّا لَمُخْرَجُونَ﴾[٣].

وهذه الظاهرة الأسلوبية يلاحظ فيها أن اسم المفعول أدى دورًا مهمًا في التعبير عن آراء المكذِّبين باليومِ الآخرِ، وكانت كلمةً محوريةً، وقد أصابَها التوكيدُ بدخول اللام عليها، وقد أخرجَ المكذِّبون عباراتِهم مُخرجًا خاصًا، وهو أن الاستفهام الذي جعلوه في أوَّلِ هذه العبارات، خرج عن غرضه الأصلي إلى العَجَبِ والإنْكارِ والتَّبعيدِ، وجعلوا عباراتِهم متدرجةً في الإنكار والتَّبْعيد، والمقارنةُ بين موضعيْنِ من حكاية القِرآن الكريم لأقوالهم يدلُّ على هذا، وهما:

١– ﴿قَالُوا أَئِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَاباً وَعِظَاماً أَئِنَّا لَمَبْعُوثُونَ﴾[٤].

٢– ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَئِذَا كُنَّا تُرَاباً وَآبَاؤُنَا أَئِنَّا لَمُخْرَجُونَ﴾[٥].

فالجهةُ المنظورُ فيها في الحالةِ الأولى كونُهم ترابًا وعظامًا، والجهةُ المنظورُ فيها في الحالة الثانية كونهم أنفسهم وآباؤهم ترابًا، ولا شُبْهة في أن الموضع الثاني أدْخَلُ عندهم في تبعيد البعث[٦]، ذلك أنَّ البلى في الحالةِ الثانيةِ أكثرُ وأشدُّ؛ وذلك أنهم أصبحوا ترابًا مع آبائهم، وأما الحالة الأولى فالبلى أقلُّ، وذلك أنهم تراب وعظام، فلم يصبهم ما أصاب الأولين من البلي.[٧] أمر آخر هو على درجة من الأهمية في هذه الظاهرة الأسلوبية، وهو أنَّ المُكَذِّبين باليوم الآخر يستعملون أسماء المفعول بما فيها من دلالة على الجهل بالفاعل ليُعَزِّزَ ما هم عليه من إنكار وتبعيد؛ فهم لا يذكرون فاعلًا للبعث، ولا للإخراجِ، فهذه عندهم أحداث لا يعلمون لها مُحْدِثًا.

وضِمْنَ هذه السياقات ندرك قولَهُ تعالى في دفع مزاعمهم: ﴿ذَلِكَ يَوْمٌ مَّجْمُوعٌ لَّهُ النَّاسُ وَذَلِكَ يَوْمٌ مَّشْهُودٌ﴾[٨]، وقولَه: ﴿قُلْ إِنَّ الْأَوَّلِينَ وَالْآخِرِينَ، لَمَجْمُوعُونَ إِلَى مِيقَاتِ يَوْمٍ مَّعْلُومٍ﴾[٩]، ولاسيما في إيثار اسم المفعول (مجموع) على الفعل المستقبل (سيجمع) لما

---

(١) الصافات ٥٣
(٢) الطبري ٤٩٠/١٠
(٣) النمل ٦٧
(٤) الإسراء ٨٢
(٥) الإيضاح ١١٦
(٦) انظر: التعبير القرآني ٦٥ – ٦٦
(٧) هود ١٠٣
(٨) الواقعة ٤٩ – ٥٠
(٩) التغابن ٩

فيه من الدلالة على ثبات معنى الجمع لليوم، وأنه الموصوف بهذه الصفة[1]، وضمن هذه السياقات يأتي قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يَجْمَعُكُمْ لِيَوْمِ الْجَمْعِ﴾[2]، وقوله: ﴿إِنَّ اللّهَ جَامِعُ الْمُنَافِقِينَ وَالْكَافِرِينَ فِي جَهَنَّمَ جَمِيعاً﴾[3] وقوله: ﴿وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَجَمَعْنَاهُمْ جَمْعاً﴾[4]. بما في هذه الآيات من تأكيدٍ للجمع، ومن تبيانٍ للجامِعِ الذي هو الله مالك يوم الدين، وإذا خصَّ المنافقين والكافرين بالذكر، فللدلالة على أنْ لا خيار لهم في ذلك، وإنكارهم لا يغيِّرُ في مشيئة الجامع.

د ـ اسم المفعول والنفي :

ثمة مواضع كثيرة جاءت فيها أسماء المفعول مصاحَبَةً بأسلوب النفي؛ نمثل لذلك بظاهرتين، هما:

أ- المواضع التي سبق فيها اسم المفعول بـ (غير). ب- المواضع التي جاء اسم المفعول في الخبر المنفي.

أما المواضع التي سبق فيها اسم المفعول بـ (غير) النافية، فقد أحصيت منها ثلاثة عشر موضعاً، منها :

- ﴿إِنَّ عَذَابَ رَبِّهِمْ غَيْرُ مَأْمُونٍ﴾[5]
- ﴿عَطَاء غَيْرَ مَجْذُوذٍ﴾[6]
- ﴿وَإِنَّهُمْ آتِيهِمْ عَذَابٌ غَيْرُ مَرْدُودٍ﴾[7]
- ﴿لَّيْسَ عَلَيْكُمْ جُنَاحٌ أَن تَدْخُلُوا بُيُوتاً غَيْرَ مَسْكُونَةٍ﴾[8]
- ﴿غَيرِ المَغضُوبِ عَلَيهِمْ﴾[9]
- ﴿إِلَّا عَلَى أَزْوَاجِهِمْ أوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُمْ فَإِنَّهُمْ غَيْرُ مَلُومِينَ﴾[10]

---

(١) انظر: المثل السائر ٢/١٨-١٩، ومعاني الأبنية ١٣
(٢) النساء ١٤٠، وانظر: آل عمران ٩
(٣) الكهف ٩٩
(٤) المعارج ٢٨
(٥) المعارج ٢٨
(٦) هود ١٠٨
(٧) هود ٧٦
(٨) النور ٢٩
(٩) الفاتحة ٧
(١٠) المؤمنون ٦، والمعارج ٣٠

- ﴿إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ﴾[١].
- ﴿إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَلَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ﴾[٢].

والتدقيق في السياق القرآني الذي استُخدم فيه اسم المفعول يدل على غنى في الدلالة، وإيحاءٍ في المعنى، وجمالٍ في السَّبْك، فاختيارُ اسم المفعول (مَلومين) في قوله تعالى: ﴿إِلَّا عَلَى أَزْوَاجِهِمْ أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُمْ فَإِنَّهُمْ غَيْرُ مَلُومِينَ﴾ اختيارٌ لطيفٌ للأسباب التالية:

- الآيةُ تعني أن الذي يعتدي على أعراض الناس مَلومٌ على فعلِهِ.
- وهو ملومٌ من نفسه، ومن الناسِ لِمَا يُحدثُه في نفسه وفيهم من أضرارٍ وأمراضٍ ولاسيما عندما تقعُ فيه وفيهم.
- ومن حفِظَ نفسَهُ فهو غيرُ ملوم. ومن لم يحفظْها فهو من العادين بمعنى المُعتدين، بل من الكاملين في العدوان، المتناهين فيه[٣].
- الصفات المذكورة في الآية ذات علاقة بالآخرين، وليست فرديةً، فالملومُ يقتضي لائمًا، والذي لا يحفظ فرجَهُ يُرسله فيمن لا يحلُّ له من أفراد المجتمع.
- اختيار التعبير عن هذه الصفات بالاسمية ﴿غير ملومين﴾، ﴿العادون﴾ للدلالة على ثبات هذه الصفات[٤]

وقوله تعالى: ﴿إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَلَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ﴾[٥]، فيه غنى في الإيحاء، يدل على ذلك ما ذكره أهل التفسير؛ فقد قيل: ومعنى (غير ممنون) غير منقوص، ولا منقطعٍ، وقيل: غير مُكَدَّرٍ بالمَنِّ[٦]، وقد رأى بعضُهم أن العبارةَ تحتمل كلَّ هذا، هذا، فقال: «والحقُّ أنَّ كلَّ ذلك مُرادٌ، وهو من صفات الثواب لأنه يَجِبُ أن يكون غيرَ مُنقَطِعٍ، ولا مُنَغَّصًا بالمِنَّةِ»[٧]، فقال: غير ممنون ليجمع هذه المعاني كلَّها، ولم يقل غير مقطوع فيفيد معنى آخر.[٨]

---

(١) فصلت ٨، والانشقاق ٢٥
(٢) التين ٦، وانظر: القلم ٣
(٣) انظر: الكشاف ٣/ ٣٥٧
(٤) انظر: معاني الأبنية ١٤٥
(٥) التين ٦
(٦) البحر ٢/ ٤٩٠
(٧) التفسير الكبير ٣٢/ ١١
(٨) انظر: التعبير القرآني ٣٤٥

وقوله: ﴿إِنَّ عَذَابَ رَبِّهِمْ غَيْرُ مَأْمُونٍ﴾[1]، فيه غير وجه محتمل من الدلالة؛ فقد قيل: غير مأمون أن ينالَ مَنْ عَصَاهُ، وخالفَ أَمْرَهُ[2]، وقيل: لا يأمنُهُ أَحَدٌ[3]، وقيل: غير مأمون: مأمون: اعتراضٌ مُؤْذِنٌ بأنَّه لا ينبغي لأحدٍ أنْ يَأْمَنَ عذابَهُ تعالى، وإنْ بالغَ في الطَّاعة.[4]

وهكذا نرى أن اسم المفعول المنفي فيه غنى في الدلالة ناتج من استعماله استعمالاً موحيًا، يُضاف إلى هذا مجاورةُ المعنى لضده حتى لو كان ذلك في الذهن، فقوله تعالى: ﴿إِنَّ عَذَابَ رَبِّهِمْ غَيْرُ مَأْمُونٍ﴾ تعني: واقِعٌ، نازِلٌ، حاصِلٌ، وهذه المعاني تجاور في الذهن على الأقل النقيض وهو (مأمون)، وبالمجاورة بين الضدين يزداد المعنى وضوحًا.

وأما المواضع التي جاء اسم المفعول خبرًا منفيًا فقد أحصيت منها اثني عشر موضعًا، توزعت معانيها كما يلي:

١ــ اليوم الآخر: وفيه أقوال من ينكرون البعث والنشور والجزاء؛ كقوله تعالى حكاية عنهم: ﴿وَقَالُواْ إِنْ هِيَ إِلاَّ حَيَاتُنَا الدُّنْيَا وَمَا نَحْنُ بِمَبْعُوثِينَ﴾[5]، ﴿إِنْ هِيَ إِلَّا مَوْتَتُنَا الْأُولَى وَمَا نَحْنُ بِمُنشَرِينَ﴾[6] ﴿وما نحنُ بِمُعَذَّبين﴾[7]، وفيه إرادة الله في هؤلاء التي لا رادَّ لها في أنَّ جزاءهم النار.

٢ــ نَفْيُ تُهَم الكافرين عن النبي صلى الله عليه وسلم، كما قوله تعالى: ﴿مَا أَنتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُونٍ﴾[8]

٣ــ نفي أمور أخرى، كما في قوله تعالى: ﴿نَحْنُ قَدَّرْنَا بَيْنَكُمُ الْمَوْتَ وَمَا نَحْنُ بِمَسْبُوقِينَ﴾[9]، قال الراغب: «أي: لا يَفُوتُنا»[10]

صفوة القول: صاحب اسم المفعول أسلوب النفي فكان في المصاحبة ثراء في الأداء، وإيحاء في العبارة، وزيادة في الوضوح.

***

(١) المعارج ٢٨
(٢) الطبري ٢٣٩/١٢
(٣) القرطبي ١٨/ ٢٥٣
(٤) تفسير أبي السعود ٣٣/٩
(٥) الأنعام ٢٩، وانظر: المؤمنون ٣٧
(٦) الدخان ٣٥
(٧) الشعراء ١٣٨، وسبأ ٣٥، والصافات ٥٩
(٨) القلم ٢، وانظر: التكوير ٢٢
(٩) الواقعة ٦٠، وانظر: المعارج ٤١
(١٠) المفردات (سبق)

خاتمة :

بعد أن استعرضنا انتظام اسم المفعول في ظواهر أسلوبية ليدل على النعيم المقيم؛ أثاثًا وشرابًا وفاكهة وإنسانًا...، وعلى العذاب الأليم في جهنم بوصفها المأوى والمثوى، وقد بدا أهلها كالحِينَ، مُتخاصمينَ، محجوبين، مَلومينَ، مَذمومينَ، مدحورين، ملعونين، مقرَّنينَ في الأصفاد...

وبعد أن رأينا عدول القرآن عن الفعل المبني للمجهول إلى اسم المفعول لغرض بلاغيٍّ، ومناسبةَ اسم المفعول للسياقين العام والخاص، ومصاحبتَهُ للتوكيد والنفي... نخلص إلى النتائج التالية :

أولاً – جاءت أسماء المفعول مشحونة بقيم تعبيرية، إخباري، إبلاغية، تأثيرية، تنبيهية.

ثانيًا – اشتركت أسماء المفعول في جانبيها الأدائي التعبيري مع الفعل المبني للمجهول في الدلالة على قدر من الإبهام، وبالإبهام تتم محاكاة أحداث من اليوم الآخر.

ثالثًا – سياق بعض أسماء المفعول الخاص يكثف السياق العام للمادة، ويترابط معه.

رابعًا – يتضافر في السياقات التي وردت فيها أسماء المفعول المتخيل والمنظور للدخول إلى عمق الأشياء.

خامسًا – أدت أسماء المفعول غير غرض من أغراض التعبير؛ كالدلالة على التعميم، والثبوت، وطي ذكر الفاعل للعلم به، وطي ذكره مع أحداث النقمة والعذاب.

سادسًا – أكسب السياق القرآني أسماء المفعول طاقة تعبيرية فكان النماء والثراء والإيحاء، وأكسبها طاقة فنية جمالية، فكان الانسجام والتناسق والتفاعل والتنويع والتكثيف...

مصادر البحث ومراجعه

القرآن الكريم.

أولاً – الكتب المطبوعة:

- الإتقان في علوم القرآن، لجلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت ٩١١ هـ) – المكتبة الثقافية، بيروت.
- أسرار التكرار في القرآن، لمحمود بن حمزة بن نصر الكرماني (ت٥٠٥ هـ)، تحقيق عبد القادر أحمد العطار – دار الاعتصام.
- الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، للدكتور محمد بلوحي.
- الأسلوبية والأسلوب، للدكتور عبد السلام مسدي – تونس ١٩٨٢.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب، لنور الدين السيد – الجزائر ١٩٩٧ م
- إعجاز القرآن، للباقلاني، أبي بكر محمد بن الطيب (ت٤٠٣هـ)، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، الطبعة الخامسة.
- الإعجاز في نظم القرآن، للدكتور محمد السيد شيخون – القاهرة ١٩٧٨ م.
- إعراب القرآن، لأبي جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل النحاس (ت٣٣٨ هـ)، تحقيق د. غازي زاهد – القاهرة.
- الأفعال الملازمة للمجهول، للدكتور مصطفى النماس، ١٩٧٨ م.
- إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن، لأبي البقاء عبد الله بن حسين بن عبد الله العكبري (ت٦١٦ هـ) – بيروت ١٩٧٩.
- البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، للدكتورة رجاء عيد – الإسكندرية ١٩٩٣ م
- البحر المحيط، لأبي حيان الأندلسي، محمد بن يوسف بن علي، المملكة العربية السعودية، مطابع النصر الحديثة.
- البلاغة والأسلوبية، للدكتور محمد عبد المطلب – القاهرة ١٩٨٤.
- التبيان في أقسام القرآن، للعلامة شمس الدين محمد بن أبي بكر المعروف بابن قيم الجوزية (ت ٧٥١ هـ) – دار الفكر.
- التحرير والتنوير، لابن عاشور، محمد الطاهر – تونس ١٩٨٤م.
- التراكيب الشائعة، للدكتور محمد علي الخولي – القاهرة ١٩٩٢.
- التعبير القرآني للدكتور فاضل صالح السامرائي، الأردن – عمان، دار عمار.

- التفسير البياني للقرآن الكريم، للدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)- القاهرة، دار المعارف.
- تفسير ابن كثير (تفسير القرآن العظيم)، لأبي الفداء، إسماعيل بن كثير، دار الأندلس – بيروت ١٩٨٦ م.
- تفسير أبي السعود (إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم)، دار الفكر – بيروت
- تفسير الطبري (جامع البيان عن تأويل القرآن)، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري (ت ٣١٠ هـ)، طبعة مصطفى البابي الحلبي – القاهرة.
- تفسير القرطبي (الجامع لأحكام القرآن)، لأبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي (ت٦٧١ هـ) تحقيق أحمد عبد العليم البردوني وآخرين– القاهرة ١٩٦٧ م
- التفسير القيم، لابن القيم الجوزية (محمد بن أبي بكر بن أيوب) جمع وترتيب محمد أويس الندوي، تحقيق حامد الفقي – بيروت ١٣٩٨ هـ.
- التفسير الكبير، لفخر الدين محمد بن عمر الرازي، المطبعة البهية العربية – ١٩٣٨ م
- الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ)، تحقيق محمد علي النجار – بيروت.
- دراسات لأسلوب القرآن الكريم، لمحمد عبد الخالق عضيمة – القاهرة.
- دراسات مقارنة بين العربية والعبرية، للدكتورة سلوى ناظم الدبوسي _ القاهرة.
- الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، لابن السمين الحلبي (أحمد بن يوسف)، تحقيق د. أحمد الخراط، دار القلم، دمشق وبيروت.
- روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، لأبي الفضل شهاب الدين السيد محمود الآلوسي البغدادي (ت١٢٧٠هـ) تحقيق علي عبد الباري عطية – بيروت ١٩٩٤م.
- شرح ابن عقيل، لابن عقيل، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر.
- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، للدكتور صلاح فضل – القاهرة ١٩٩٨.
- شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، لابن هشام عبد الله بن يوسف، تحقيق عبد الغني الدقر – دمشق ١٩٨٤ م.
- شفرات النص، دراسة سيميولوجية، للدكتور صلاح فضل - بيروت ١٩٩٩ م.
- فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية، لمحمد بن علي الشوكاني.
- فقه اللغات السامية، لكارل بروكلمان، ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب – الرياض ١٩٧٧ م.

- القاموس المحيط، لمجد الدين الفيروز أبادي (ت٨١٦ هـ) – مصر، المكتبة التجارية الكبرى.
- الكتاب، لسيبويه، تحقيق عبد السلام هارون القاهرة – ١٩٦٦ – ١٩٧٧.
- الكشاف عن حقائق التنزيل، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، لمحمود بن عمر الزمخشري (ت٥٣٨هـ) – إيران.
- اللسان (لسان العرب)، لابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم (٧١١ ت هـ) – بيروت.
- المثل السائر، لضياء الدين نصر الله بن محمد الموصلي، ابن الأثير(ت ٦٣٧ هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت ١٩٩٠ م.
- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات، والإيضاح عنها، تحقيق علي النجدي ناصيف، وعبد الحليم نجار، وعبد الفتاح شلبي – بيروت.
- مشاهد القيامة في القرآن، لسيد قطب، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثامنة.
- مشكل القرآن، لابن قتيبة، تحقيق سيد أحمد صقر – مصر ١٣٧٣ هـ.
- معاني الأبنية، للدكتور فاضل صالح السامرائي، دار الرسالة – بيروت ١٩٨٠ م.
- معاني القرآن، للأخفش (سعيد بن مسعده)، تحقيق الدكتور فائز فارس – ١٩٨١ م
- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، لمحمد فؤاد عبد الباقي – بيروت.
- المفردات في غريب القرآن، لأبي القاسم الحسين بن محمد، المعروف بالراغب الأصفهاني (ت ٥٠٢ هـ) – القاهرة
- المقتضب في اسم المفعول المعتل العين الثلاثي، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق الدكتور أمين عبد الله سالم – القاهرة ١٩٩٢.
- المقرب، لأبن عصفور، أبي الحسن علي بن مؤمن بن محمد بن علي (ت ٦٦٩هـ)، تحقيق عبد الستار السيد الحواري، وعبد الله الجبوري، مطبعة العاني، بغداد ١٩٧١م
- من بلاغة القرآن الكريم، للدكتور أحمد بدوي – القاهرة ١٩٥٠.
- النشر في القراءات العشر، للحافظ أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي الشهير بابن الجزري (ت ٨٣٣ هـ) – دار الكتب العلمية، بيروت.

ثانياً – المصادر الأجنبية:

1-Anderson , Francis, I
Passive and ergative in Hebrew , aus ; h. goedieke (ed), near eastem studies in bonor of W.F. albrimore , 1979.
2-Bartin , G
Saggestions on the voic formation of the semitic verb jornal of royel Asiatic socity , volume fifteen , London , 1883.

ثالثاً ـ الدوريات :

- مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٢، العدد ١-٢، عام ٢٠٠٦ م.
- مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد ٦١، تموز- كانون الأول ٢٠٠١ م.

رابعاً – المخطوطات :

- صيغة البناء للمجهول في اللغة العربية، أصولها وتطورها، رسالة ماجستير في اللغويات، إعداد: محمد محمود السيد حمودة، إشراف: الدكتور رمضان عبد التواب – ١٩٨٣ م، مكتبة كلية الآداب جامعة عين شمس برقم ٢٦٣٤١
- الظواهر النحوية في فواصل القرآن الكريم، إعداد عائشة حسين عبد الله الأنصاري، إشراف الأستاذ الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، جامعة القاهرة، دار العلوم، قسم النحو والصرف.

بلاغة المثل القرآني في التراث العربي

د. خلدون صبح (*)

إنّ الباحث المتقصّي لأنواع المثل في القرآن الكريم سيكتشف أنّ أنواع المثل تتعدّد بتعدّد السياق الجمالي والمعنوي، فهناك المثل الصريح وهناك المثل الكامن، وهناك آيات خرجت مخرج المثل، وسنلاحظ أنّ طريقة السرد البلاغي لكلّ نوع من الأنواع السابقة تختلف بما يخصّ المثل، ولاشكَّ أنّ الأغراض العامّة للمثل القرآنيّ تعتمد على نمطين فإمّا أن يكونَ غرض المثل منفّرًا من قضيّةٍ يرفضها الدين، وإمّا أن يكونَ غرض المثل مرغّبًا في القضيّة الّتي يتحدّث عنها.

وستكشفُ هذه الدراسة أنّ المثل القرآنيّ الصريح يعتمد على لغةٍ تتّجه نحو الاتّساع في المفردات والتفصيل في المشبّه به، فغرض المثل إيضاح الفكرة المُمثَّل لها من خلال المحسوسات.

أمّا المثل الكامن فيعتمد على لغةٍ أقلّ تفصيلاً من لغة المثل الصريح لوضوح الفكرة فيه أكثر من المثل الصريح.

وفيما يتعلّق بالأمثال الّتي خرجت مخرج المثل فسنجدُها تعتمد لغةً مكثَّفةً تحمل الإيحاء والوضوح.

(*) أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية ــ كلية الآداب ــ جامعة دمشق ــ وعضو جمعية البحوث في اتحاد الكتاب العرب.

ولابدَّ من الإشارةِ إلى أنّ فكرة المثل في القرآن الكريم تختلف عن كتب الأمثال المعروفة في التراث العربيّ، فكتبِ الأمثال في التراث العربيّ تقوم على لغةٍ مكثّفة تلخّص قصّـــةً قــد تطولُ إلى صفحات، ولكنّنا في القرآن الكريم نقرأ أمثلةً لها طبيعتُها داخل الســـياق القرآنـــيّ فتطولُ أو تقصر بما يتناسب مع طبيعة السرد في السورة القرآنيّة.

ولا يحلو المثل القرآنيّ إلاّ بفهم الجامع بين المشبّه والمشبّه به؛ فقوله تعالى: ((مثل الّذين حملوا التوراة ثمّ لم يحملوها كمثل الحمارِ يحمل أسفارًا))[١]، فالجامع المشترك بـــين اليهـــود والحمار هو عدم الفهم والاكتراث.

الحكمةُ والمثل:

فرّق بعض العلماء بين الحكمةِ والمثلِ، فذكر أبو هلال العســـكريّ فـــي كتابـــه (جمهـــرة الأمثال) أنّ كلّ حكمة سائرة تُسمّى مثلاً، أمّا إذا كانت الكلمةُ صائبة وصادرة عـــن تجربـــة، ولكنّها لم تدُر على ألسنة، ولم تسرِ بينهم، فتسمّى (حكمة).

فالمثل أعمّ من الحكمة من حيث أنّه جمعٌ بين أمرين: صواب الكلام وســـيرورته، حتّـــى صار ممّا يُستشهد به ويتمثّل بمعناه.

وأصل المثل من المثول، وهو الانتصاب، والممثّل: المُصوَّر على مثال غيرِه، يُقال: مثـــلُ الشيء: أي انتصب وتصوّر.[٢]

أنواع المثل القرآني:

إنّ المتتبّع للأمثال القرآنيّة يلاحظ أنّها قد تأتي على إحدى صورٍ ثلاثٍ: وهي:

١ـ المثل الصريح:[٣]

أي ما صُرِّح فيه بلفظ (المثل)، وهو كثيرٌ في كتاب الله تعالى، كما في قوله تعالى: ﴿مثلهم كمثل الّذي استوقد نارًا.﴾[٤]

وقوله تعالى: ﴿ومثل الّذين كفروا كمثل الّذي ينعق بما لا يسمع إلاّ دعاءً ونداءً صمّ بُكـــمٌ عميٌ﴾[٥].

---

(١) سورة الجمعة: ٥.

(٢) مفردات ألفاظ القرآن: ص٧٥٨.

(٣) في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم: ص١٦٥.

(٤) سورة البقرة: ١٧.

(٥) سورة البقرة: ١١٧.

وقد ورد هذا النوع من الأمثال المصرّحة في كتاب الله على ثلاثةِ أشكالٍ تعبيريّة يجمع بينها جميعًا التشبيه الّذي هو أصلها، وهذه الأشكال الثلاثةُ هي:

أـ التشبيه:

وذلك عند وجود الطرفين: المُمثَّل له، والمُمثَّل به، أي ما يُسمّى في البلاغة: المشبّه، والمشبَّه به، وذلك كثير في كتاب الله تعالى، ومنه قوله تعالى: ﴿مثل الّذين حملوا التوراة ثمّ لم يحملوها كمثل الحمارِ يحملُ أسفارًا بئس مثل القوم الّذين كذّبوا بآيات الله والله لا يهدي القوم الظالمين﴾(١).

ومن المثل الصريح نجد قوله تعالى: ﴿ومثل الّذين ينفقونه أموالهم في سبيل الله كمثل حبّة أنبتت سبع سنابل في كلّ سنبلةٍ مائة حبّة، والله يضاعف لمَن يشاء﴾(٢).

وهذا المثل في الإنفاق جاء فيه المشبّه به مثالاً لا يُحصى من حبّات القمح، وقد جيءَ بصورة المشبّه به وهي صورة تحمل من العطاء والخير أكبر ما يمكن أن يتخيّل الإنسان من عطاء الطبيعة الحيّة لكي تكافئ المُنفقين وتقرّب فكرة الإنفاق وتحبّبها إلى النفس.

وهذه الأمثال لها أثرُها في التوجيه والإرشاد، ودليلنا في ذلك قوله تعالى: ﴿وتلك الأمثال نضربها للناس وما يعقلُها إلاّ العالمون﴾(٣)

واسم الإشارة (تلك) جاء هنا للدلالة على كلّ الأمثال الّتي وردت في القرآن الكريم، لأنّه يحمل معنى البعد ليشمل كلّ الأمثال الّتي وردت والعبر والمواعظ الّتي سُرِدت، ثمّ جاء البدل الأمثال لتوضيح وتأكيد لفظ الأمثال فجاء المُسند إليه مُعرّفًا مرّتين تارةً اسم إشارة وطورًا معرّفًا بأل، ثمّ جاء الخبر بجملةِ (نضربها) وفي هذا الفعل من الإيجاز ما يحمل معنى جملة (أي نذكرها لتكون موعظة ومثالاً يتّعظون بها)، ثمّ جاء الجار والمجرور (للناس) ليحمل معنى العموم، وتبعه أسلوب القصر للتخصيص (وما يعقلها إلاّ العالمون)، وهو إطناب من نوع التخصيص بعد التعميم والغرض البلاغيّ من هذا الأسلوب تنبيه العقول إلى فائدة الأمثال.

بـ الاستعارة:

وهي كذلك ضربٌ من التشبيه، ولكنّه يقوم على طيّ أحد الطرفين، وذكر الطرف الآخر، وهو في العادة المُمثَّل به، كما في قوله تعالى: ﴿وما يستوي البحران هذا عذبٌ فراتٌ سائغٌ شرابُه وهذا ملحٌ أجاج﴾(١).

---

(١) سورة الجمعة: ٥.

(٢) سورة البقرة: ٢٦١.

(٣) سورة العنكبوت: ٤٣.

وقد ضرب الله مثال البحر للمؤمن والكافر، المؤمن كالبحر العذب الفرات، سائغ شـــرابه، والكافرُ كالبحر الملح الأجاج، وقد طُوي ذكر الممثَّل له، وهو المؤمن والكافر لأنّ السياق يدلّ عليه، فهو كذلك على شكل الاستعارة التصريحيّة.

ج- القصّة:

وقد يُضرَب المثل بقصّة من القصص، كضرب المثل بقصّة أصحاب القريـــة فـــي قولـــه تعالى: ﴿واضرب لهم مثلاً أصحاب القرية إذ جاءها المرسَـــلون. إذ أرســـلنا إلـــيهم اثنـــين فكذّبوهما فعزّزنا بثالث﴾[٢].

وإنّ ما جاء في القرآن الكريم من قصص الأنبياء والمُرسَلين، وأنباء الأمم الماضية، وما أجرى الله عليهم من سنن كونيّة، ومن آيات العقاب والثواب، والخذلان والتأييد، ومـــا حفلـــت به هذه القصص من شخصيّات الخير والشرّ، والمؤمنين والصالحين، وغير ذلك، ليُعَدّ جميعه أمثالاً ونماذج ضُرِبَت للعبرة والموعظة، وسيقَت مساق الحجّة والرهان، وتصـــوير الغائـــب، وتقريب البعيد، وتجسيد المعنوي في صورة المعاين المحسوس، حتّى تُشـــبَّه بهـــا نظائرُهـــا، وتُقاس عليها، بمقتضى التماثل والتقارب.[٣]

٢- المثل الكامن:

وهذا النوع من الأمثال لم يُصرّح فيه بلفظ المثل، ولكنّها أقوالٌ موجزة حكيمة، تدلّ على معانٍ رائعة لها وقعها وتأثيرُها، وتعبّر عن صورة تماثلها، ويجمع بينهما جامع المشابهة والتصوير.

نقل السيوطي[٤] فيما يتعلّق بالأمثال الكامنة: سُئل الحسين بن الفضل فقيل له: (إنّك تخـــرج أمثال العرب والعجم من القرآن، فهل تجد في كتاب الله: خير الأمور أوساطها؟ قال: نعم فـــي أربعة مواطن: قوله تعالى: ﴿لا فارض ولا بكر عوان بين ذلـــك﴾[٥]، وقولـــه: ﴿والّـــذين إذا أنفقوا لم يسرفوا ولم يقتّروا، وكان بين ذلك قواما﴾[٦] .

وقوله تعالى: ﴿ولا تجعل يدك مغلولةً إلى عنقك، ولا تبسطها كلَّ البسط﴾[٧].

---

(١) سورة فاطر: ١٢.
(٢) سورة يس: ١٣ – ١٤.
(٣) في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم: ص١٦٧.
(٤) الإتقان في علوم القرآن: ص١٠٤٥ –١٠٤٦.
(٥) سورة البقرة: ٦٨.
(٦) سورة الفرقان: ٦٧.
(٧) سورة الإسراء: ٢٩.

وقوله تعالى: ﴿ولا تجهر بصوتكَ ولا تخافت بها وابتغِ بينَ ذلك سبيلا﴾[1].

٣ـ المثل المُرسَل:

وهذا النوع عباراتٌ جرت مجرى الأمثالِ، إذ جَمعَت بين الحكمةِ والإيجازِ والبلاغةِ، وسارت بين البلغاءِ والفصحاء.[2]

قال السيوطي: عقد جعفر بن شمس الخلافة في كتاب الآداب بابًا في ألفاظ من القرآن جارية مجرى المثل، وهذا هو النوع البديعيّ المُسمَّى بإرسال المثل. وهذا النوع كثيرٌ في كتاب الله، منه: قوله تعالى: ﴿الآن حصحص الحقّ﴾[3].

وقوله تعالى: ﴿أليس الصبح بقريب﴾[4].

الخصائص الفنّية للتشبيه:

تختلف نظرة البلاغيّين والنقّاد القدماء إلى وظيفة التشبيه وفنّيّته عن نظرة المحدثين، فقد دارت وظائف التشبيه لدى القدماء – عامّةً – حول الإيضاح والبيان، أو المبالغة والغلوّ، أو الإيجاز والاختصار.

يقول ابن سنان الخفاجيّ مُفسِّرًا وظيفة الإيضاح والبيان للتشبيه: (والأصل في حسن التشبيه أن يمثّل الغائب الخفيّ الّذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجلِ إيضاح المعنى وبيان المُراد، أو يمثّل الشيء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه، فيكون حسنَ ذلك لأجل الغلوّ والمبالغة[5]).

أمّا وظيفة الإيجاز والاختصار فيعرضها لنا عبد القاهر الجرجانيّ إذ يقول: (وهل تشكّ في أنّه يعمل عمل السحر في تأليف المتباين حتّى يختصر لك بُعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمُعرِق. وهو يريك للمعاني الممثّلة بالأوهام شبهًا في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد...؟)[6].

أمّا المحدثون فقد نظروا إلى التشبيه نظرة تختلف عن القدماء اختلافًا كبيرًا إذ أصبحت له وظيفة نفسيّة شعوريّة تخاطب الوجدان، ولعلّ من أوائل مَن نبّهوا إلى جمود القدماء في

---

(١) سورة الإسراء: ١١٠.

(٢) الإتقان: ص١٠٤٦.

(٣) سورة يوسف: ٥١.

(٤) سورة هود: ٨١.

(٥) سرّ الفصاحة: ص٢٥٣.

(٦) أسرار البلاغة: ص١٣٢.

التمسّك بالصور المحسوسة الّتي تعتمد على العقل في عقد الصلة بين المشبّهات، ممّا أفسد الكثيرَ في صورهم التشبيهيّة، وأنّهم قد نسوا أنّ لهذا الأسلوب تأثيرً نفسيًّا هو الأستاذ الكبير عبّاس محمود العقّاد الّذي نقد تشبيهات أحمد شوقي الشعريّة، فكانت ثورةً على الصور التشبيهيّة القديمة بشكلٍ عام[1]. ودعوة إلى التجديد وخلق صور جديدة تقوم على التأثير النفسيّ. فليس التشبيه – في رأيه – أن تذكر شيئًا أحمر ثمّ تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعةً أو خمسة أشياءٍ حمراء بدل شيءٍ واحدٍ، ولكنّ التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورةً واضحةً ممّا انطبع في ذات نفسك.[2]

وإذا انطلقنا من كلام المحدثين لدراسة المثل القرآني نجد ملامحَ للغرض النفسيّ في تفسير القدماء، ففي قوله تعالى: ﴿فمَن يرد الله أن يهديه يشرح صدره للإسلام ومَن يُرد أن يضلّه يجعل صدره ضيّقًا حرجًا كأنّما يصّعَد في السماء كذلك يجعل الله الرجس على الّذين لا يؤمنون.﴾.[3]

يقول القرطبيّ في تفسير الآية وشرح التشبيه: (كأنّما يصَّعَد في السماء) قرأه ابن كثير بإسكان الصاد مُخففًا، من الصعود والطلوع.

شبّه الله الكافرَ في نفورِه من الإيمان وثقله عليه بمنزلة مَن تكلّف ما لا يطيقه، كما أنّ صعود السماء لا يُطاق. وكذلك يصّاعد وأصله يتصاعد، أدغِمت التاء في الصّاد، وهي قراءة أبي بكر والنخعيّ، إلاّ أنّ فيه معنى فعل شيءٍ بعد شيء، وذلك أثقل على فاعله. وقرأ الباقون بالتشديد من غير ألف، وهو كالّذي قبله، معناه يتكلّف ما لا يطيق شيئًا بعد شيءٍ، كقوله: يتجرّع ويتفوّق[4].

فالقرطبيّ يشبّه مَن ضلّ وكان قلبه مختومًا على الكفر بالإنسان الّذي يرفع إلى طبقات الجوّ العليا فيضيق صدره من قلّة الهواء، ويختنق كلّما سمع بالإسلام.

وقد شبّه المعقول وهو عدم قبول الإسلام والضيق النفسيّ غير المرئي بالمحسوس وهو صعود الإنسان إلى مكانٍ شاهقٍ وشعورُه بالاختناق.

إنّ المناقشة العلميّة تدلّنا على أنّ عدم القدرة على التنفّس في الأماكن العالية والضيق الّذي ينتاب الروح والوصول إلى مرحلة الاختناق ترجّح قول القرطبيّ الّذي أورد في المثل السابق، فالمقتضى البلاغيّ من هذا التشبيه هو نقل المعادل الموضوعيّ لحالة الضال الّذي لا

(١) علامات في النقد (البلاغة والأسلوب)، مجلّد٧١، جزء٦٧. ص١٢٧.

(٢) كتاب الديوان: ص٤٥١ وما بعدها.

(٣) سورة الأنعام: ١٢٥.

(٤) الجامع لعلوم القرآن: ٧/ ٧٥.

يصل إلى قلبه الإيمان، أو بمعنى آخر تجسيد حالة الكفر النفسيّة وتوضيحها ورسمها بصورةٍ تتمثّل في النفوس وتتكشّف، فالقرطبيّ يغوص في المعاني البلاغيّة والنفسيّة الّتي يعانيها الكافرُ أثناء نزوعه إلى التصعّد نحو السماء، ويتعمّق لغويًّا أكثر فينتبه إلى لفظ (يصّعد) فيفسّره موضّحًا الدلالة النفسيّة الّتي يؤدّيها اللفظ، ويربط بين المعنيين اللغويّ والنفسي البلاغي من دون أن يتناول أحدهما منفصلاً عن الآخر.

وتتكرّر أمثلة التشبيه في القرآن الكريم فنجد قوله تعالى: ﴿مثل الفريقين كالأعمى والأصمّ والبصير والسميع هل يستويان مثلاً أفلا تذكرون﴾[1].

وإذا حلّلنا الآية السابقة نجد أنّ الأعمى والأصمّ يُقصد بهما الكافر، والبصير والسميع يُقصد بهما المؤمن، ففي هذا الموطن نجد المقابلة لتوضيح الفكرة، والفرق بين الضلال والهدى، ونجد أيضًا من علم البديع مراعاة النظير بين العمى والبصر وبين الصمم والسمع من جهة، ومراعاة النظير بين الحواس الخمس من جهة أخرى.

والدليل السرديّ في الآية على أنّ المقصود هما المؤمن والكافر هو ألف الاثنين في (يستويان) وهو استفهام خرج إلى النفي أي لا يستويان.

وأشار أبو حيّان إلى بعض المواضع في المثل القرآنيّ شُبِّه فيها الأعلى بالأدنى في مقام المدح لا السلب كقوله تعالى ﴿مثل نوره كمشكاة﴾[2].

يقول أبو حيّان: «وهذا التشبيه كلّه إنّما جاء باعتبار ما يتخيّله الناس من انتشار هذا النور وإلاّ فالنور المنسوب إلى الله أعظم من كلّ نورٍ يُتخيَّل، ولقد أحسن أبو تمّام في قوله وقد مدح ملكًا فشبّهه بعمرو في إقدامه وحاتم في كرمه وأحنف في حلمه وإياس في ذكائه، فقال:[3]

إقدامُ عمرو في سماحة حاتمٍ ... في حلم أحنف في ذكاءِ إياسِ

فقيل له: شبّهت ذلك الملك بأجلافٍ من العرب، فقالَ مُرتجلاً[4] (٢٩):

لا تنكروا ضربي له من دونه ... مثلاً شرودًا في الندى والباسِ

فالله قد ضرب الأقلّ لنورهِ ... مثلاً من المشكاةِ والنبراسِ

والنبراس: المصباح»[5]

واعتمادًا على ما سبق نكتشف أنّ المثل في القرآن :

(١) الجامع لعلوم القرآن: ٧/ ٧٥.

(٢) سورة النور: ٣٥.

(٣) ديوان أبي تمّام بشرح التبريزي: ٢/٢٤٦.

(٤) المرجع السابق: ٢/٢٥٢.

(٥) البحر المحيط: ٦/٤٥٤.

١- هو عنصر أساسيّ في التركيب الجماليّ، والمعنى العام لا يتمّ إلاّ به.
٢- وهو مُكوِّن يُكسب النصَّ روعةً، ويقرّب المعنى، وهو ضروريّ لأداء المعنى متكاملاً من جميع الوجوه.
٣- مهمّة المثل القرآنيّ تهذيب النفوس وترقيق الطباع.
٤- وأهمّ وظائف المثل الترغيب في الشيء أو التنفير منه.
٥- ومن مهامّه إثبات الخيال في النفس من خلال صورة المشبّه به أو ما في معناه.
٦- يستند التشبيه في المثل القرآنيّ على الإدراك الحسّي والمشاهد المرئيّة.
٧- وتتكاتف جميع أنواع السرد اللغوي لإظهار لغة المثل في أعلى أساليبه.

المراجع

١- الإتقان في علوم القرآن: السيوطي، تقديم وتعليق مصطفى البغا، دمشق ١٩٩٣.
٢- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ط المراغي، مصر.
٣- التفسير الكبير المُسمّى البحر المحيط: أبو حيّان الأندلسي، دار إحياء التراث، بيروت، ط٢، ١٩٩٠.
٤- الجامع لأحكام القرآن: القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد قدّم له خليل محيي الدين الميس، راجعه صدقي محمد جميل، خرّج حديثه عرفان العشا، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٣.
٥- ديوان أبي تمّام بشرح التبريزي، ت: محمد عبدو عزام، ٤ أجزاء دار المعارف في القاهرة، ط٥، ١٩٨٧.
٦- سرّ الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، د.ت.
٧- علامات في النقد (بلاغة التشبيه في النقد العربي)، عبد الرحمن حجازي، مجلّد١٧، جزء٦٧، جدة.
٨- كتاب الديوان: عبّاس محمود العقّاد، مؤسّسة دار الشعب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧.
٩- في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم: وليد إبراهيم قصّاب، دار الفكر، دمشق، ٢٠١٠.
١٠- مفردات ألفاظ القرآن: الراغب الأصبهاني، ت: صفوان داوودي، دار القلم والدار الشاميّة، دمشق، ١٩٩٢.

فكرة الاختيار
وموقعها من التنظير الأسلوبيّ في التراث العربيّ

د. أحمد محمّد ويس (*)

المقدمة:

«وأمارةُ صحّةِ العقلِ اختيارُ الأمورِ بالبصرِ، وتنفيذُ البصرِ بالعزمِ»
ابن المقفع

«تأليفُ الكلام فعلٌ اختياريّ متصرّف في وجوه شتّى»
ابن حزم

توطئة

عُنيَت الدراساتُ الأسلوبيّة بمفهوم «الاختيار Choice» عنايةً فائقة، حتى كان من أهمّ تعريفات الأسلوب تعريفُه بأنه «الاختيار»، وهو التعريف الذي حظي من الأسلوبيّين بكثير من القبول والاهتمام[1]، بيد أنّ مفهوم الاختيار لم يكن من مبتكرات الأسلوبيّة، وإن عُنِيَت به

(*) أستاذ (النقد ونظرية الأدب) في قسم اللغة العربية من كلية الآداب بجامعة حلب وعضو جمعية النقد في اتحاد الكتّاب العرب..

(١) انظر: علم اللغة والدراسات الأدبية؛ دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، برند شبلنر، تر: محمود جاد الرب، ط١ الدار الفنية القاهرة ١٩٨٧، ص٨٥ و: نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، تر: خالد محمود جمعة، ط١ دار الفكر دمشق ٢٠٠٣، ص٢٢ و: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، أزوالد ديكرو و جان ماري سشايفر، تر: منذر

تلك العنايةَ الفائقة. بل هو مفهوم له جذور قديمة جدًّا لانبالغ إذا قلنا إنها وُجدت مُذْ وُجد الإنسان، حتى لَيَصِحَّ القولُ بأنّ الإنسان هو الوحيدُ، من بين الكائنات المخلوقة، الذي يبدو الاختيار في حياته جليًّا بارزًا، وهو ما يُستدَلّ عليه من تفسير الآية القرآنيّة التي تحدّثت عن الإنسان فقالت: ﴿إِنّا عَرَضْنَا الأمَانَةَ عَلى السَّمَوَاتِ والأرضِ والجِبالِ فَأَبَيْنَ أن يَحْمِلْنَها وأشْفَقْنَ مِنها وحَمَلَهَا الإنسانُ﴾ [الأحزاب٧٢]، فهذه الآية التي حار في تفسيرها كثير من المفسّرين رأى أحدُ المفكّرين أنّ المقصود بالأمانة فيها هو العبادة بالاختيار[١]؛ وذلك بأنّ الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يعبد ربَّه حرًّا باختياره، ولذا كانت له امتيازات لم يحظَ بها مخلوق آخر، والحقّ أنّ «مبحث الحريّة والاختيار كان أول المباحث التي بدأت بها الفلسفة الإسلاميّة في تاريخنا الحضاريّ بعد ظهور الإسلام»[٢]. وقد ظهر هذا المبحث في معرض الجدل في إشكاليّة حريّة الإنسان.. هل هو مُسيّر أو مخيّر..؟.. ومعلوم كيف تباينت آراء الفِرق الإسلاميّة في هذه الإشكاليّة التي ما فتئت تُعَدّ مثار اختلاف بينها.

والاختيار بعد ذلك وراءه إرادةٌ لولاها ما كان ثمة اختيار أصلاً، ثم هو بعد ذلك تعبير عن موقفِ صاحبه تجاه الأشياء، ومن سماته أنه ينطوي على مسؤوليّة، ويتضمّن، في الوقت نفسه، عمليتين تسبق إحداهما الأخرى، وأعني بهما النفيَ والإثبات. وعلى هذا فالاختيار مرتبط بالحريّة، فلا يكون اختيار ما لم توجَد حريّة، ولاتُوجَد حريّة مالم تكن تعدديّة، وهذه وتلك فضاءان تحتاج إليهما ثقافة الاختيار، وهي التي لازمت الإنسانَ مُذ وُجِد، وكانت أمارةً على تفرّده بين سائر الموجودات، من حيوان ونبات وجماد.

فإذا ما انتقلنا من هذه الفذلكة إلى موضوع هذا البحث أعني فكرة الاختيار في الكلام ألفيناها فكرةً جرى التنبّه إليها قديمًا، حيث نجد بعض إشارات إليها ترتدّ إلى مراحل مبكّرة يعود بعضُها إلى القرن الميلاديّ الأول، وفيه نجد صاحبَ الرسالة المشهورة عن «سموّ البلاغة» والمنسوبة خطأ إلى لونجينوس يج(٤)ل «اختيارَ الكلمات واستعمالَ المجاز ودقةَ

عياشي، ط٢ المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء ٢٠٠٧، ص٥٨٢ وانظر أيضا: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ط٤ دار سعاد الصباح القاهرة ١٩٩٣، ص ٧٤ و: علم الأسلوب؛ مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥، ص ٨٨ و٨٩ و: في النص الأدبي؛ دراسة أسلوبية إحصائية، سعد مصلوح، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩١، ص ٢٩-٣٠. و: مفهوم الأسلوب، رولف ساندل، تر: لمياء عبدالحميد العاني، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد١ السنة الثانية ١٩٨٢، ص٧٦-٧٧ وللتوسع في ذلك انظر: مفهوم الاختيار؛ دراسة في الأسلوبيّات الحديثة والدرس النقدي، أحمد محمد ويس، مجلة بحوث جامعة حلب ، العدد ٦٩ سنة ٢٠١٠

(١) من زاوية فلسفية، زكي نجيب محمود، ط٤ دار الشروق القاهرة ١٩٩٣، ص ١٢٨

(٢) معركة المصطلحات بين الغرب والإسلام، محمد عمارة، دار نهضة مصر القاهرة ١٩٩٧، ص٩٧

الألفاظ» من أهمّ سمات اللغة الرفيعة[١]. كما أننا نجد البلاغيّ كوينتليان (٤٠-١١٨م) يتنبّه إلى ما يقوم به البليغ من «اختيار» وذلك بفضل ما في اللغة من «ترادف»[٢]. ثم لمّا جاءت الأسلوبيّة الحديثة جعلت الاختيارَ أحدَ أهمِّ الأسس التي يعتمد الأسلوب عليها في كينونته، حتى ألفينا كثيرًا من تعريفات الأسلوب الحديثة تقوم على عدِّه ضربًا من الاختيار على نحو ما مرّ بنا في مفتتح هذا التوطئة.

فكرة الاختيار في التراث العربيّ

ومثلما هي أصيلةٌ وقديمةٌ فكرةُ الاختيار في التراث الغربيّ هي كذلك في تراث العرب الشعريّ والنقديّ والبلاغيّ، ولعلّ من أقدم الإشارات إليها تلك الإشارة الواضحة التي وردت في مقطوعة نُسبت لامرئ القيس وفيها يقول:

أَذُودُ القَوافيَ عَنِّي ذِيادا ذيادَ غلامٍ جَريءٍ جَوادا
فَلَمّا كثُرْنَ وَعَنَّيْنَهُ تَخَيّرَ مِنهُنَّ سِتًّا جِيادا
فَأَعزِلُ مَرجانَها جانِبًا وَآخُذُ مِن دُرِّها المُستَجادا[٣]

كذلك فإنّ أصول فكرة الاختيار قديمة في الذهنيّة النقديّة العربيّة يرتدّ بعضُها إلى بذور ما وصلنا من نقد العصر الجاهليّ إن صحّ ما وَرَدَ من نقدٍ لهذا العصر. ومن الصور التي تجلّت فيها فكرةُ الاختيار ما كان يقوم به بعضُهم من نقدٍ للشاعر؛ لأنّه استعمل مثلاً كلمةً رأَوا أنّ غيرَها أحقُّ منها بالاستعمال، ولعلّ من أشهرِ ما يُروى في هذا الشأن قصّة النابغة الذبيانيّ حين نَقد حسّانَ بنَ ثابت في قوله:

لنا الجَفَناتُ الغُرُّ يلمَعْنَ بالضُّحى وأسيافُنا يَقْطُرنَ من نَجْدَةٍ دَمَا
وَلَدْنا بني العنقاءِ وابنَيْ مُحَرِّقٍ فأكرِمْ بنا خالاً وأكرِم بنا ابنَما

«قال النابغة: أنت شاعر.. ولكنّك أقللتَ جفانَك وسيوفك، وفخرتَ بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك»[١]. وواضحٌ أنّ نقد النابغة هنا قد توجّه إلى اختيارات حسّان بعض الكلمات، وهذا

---

(١) سمو البلاغة، ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، تبويب: مارك شورر وزميليه، تر: هيفاء هاشم، ط وزارة الثقافة دمشق ١٩٦٦، ١ / ٤٨

(٢) انظر: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، رولان بارت، تر: عمر أوكان، ط١ أفريقيا الشرق الدار البيضاء ١٩٩٤، ص٧٨

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد قرقزان، ط ١ دار المعرفة بيروت ١٩٨٨، ١/٣٦٦ والأبيات موجودة في ديوان امرئ القيس وملحقاته، بشرح أبي سعيد السكري، تح: أنور أبو سويلم ومحمد الشوابكة، ط١ مركز زايد للتراث والتاريخ، العين ٢٠٠٠، ص٦٤٠-٦٤١

يعني من منظور الناقد أنّ الشاعر كان يمكن أن يختار غيرها، كأن يستعملَ مثلًا كلمات أخرى من قبيل «الجفان البيض يسطعن أو يبرقن في الدجى وسيوفنا يجرين». وبغضّ النظر عن صواب نقد النابغة أو عدمه فإنّ ما يهمّنا هنا هو مجرّد التنبيه على قِدم ظهور مبدأ الاختيار بوصفه أحدَ أهمِّ روائز الشعريّة التي في الشعر.

وعلى هذا النحو نفسه ألفينا نقدَ طرفة بن العبد لخاله المتلمّس في اختياره وصفًا لا يناسب الموصوف، وذلك حين وَصَفَ جَمَلَه بقوله:

وقد أَتَنَاسَى الهَمَّ عِنْدَ احتضارِهِ   بناجٍ عليه الصَيْعَرِيَةُ مُكْدَمِ

«والصيعريّة سمةٌ للنوق لا للفحول، فجعلها لفحلٍ. وسمعه طرفة وهو صبيٌّ يُنشد هذا، فقال: «استنوق الجمل!»(٢). وأرسلها مثلًا كما هو معروف في كتب الأمثال.

وعلى هذا النحو نفسه تتكرّر ملحوظات كثيرة في عصور تالية مدارُها على عيوب في الاختيار، من مثل ما عِيبَ به قول جرير في الوليد بن عبدالملك أو بعض إخوته:

هذا ابنُ عمّي في دمشقَ خليفةٌ   لو شِئْتُ ساقَكُمُ إليَّ قَطينا

فقد رُوي أنّ الوليد لمّا بلغه هذا القول قال: «أما والله لو قال: «لو شاء ساقكم» لفعلتُ ذاك به، ولكنّه قال: «لو شئتُ»، فجعلني شرطيًّا له»(٣). وواضح أنّ النقد ههنا ذو صلة وثقى بمحور الاختيار.

ومن طرف آخر فإننا نجد من الشعراء مَن كان حريصًا على أن لا يَمَسّ اختياراتِه أيُّ تغيير، وفي هذا السياق نجد الشاعرَ ذا الرُّمَّةِ يقول لعيسى بن عمر: «اكتبْ شِعري؛ فالكِتابُ

---

(١) المصون في الأدب، أبو أحمد العسكري، تحقيق عبد السلام هارون، ط٢ مطبعة حكومة الكويت ١٩٨٤، ص٣-٤ و: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٦٣، ص٦٣-٦٤، و: الموشح، أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر القاهرة (د.ت)، ص٦٩ وللقصة عند أبي الفرج الأصفهاني مع هذه الرواية رواية أخرى تقول: إن النابغة قال لحسان: «إنك قلت: "الجفنات" فقلّلت العدد، ولو قلت: "الجفان" لكان أكثر. وقلت: "يلمعن بالضحى"، ولو قلت: "يبرقن بالدجى" لكان أبلغ في المديح؛ لأنّ الضيف بالليل أكثر طُروقا. وقلت: "يقطرن من نجدة دما"؛ فدللت على قلّة القتل ولو قلت: "يجرين" لكان أكثر لانصباب الدم، وفخرت بمن ولدتَ ولم تفخر بمن ولَدك، فقام حسان منكسرًا منقطعًا». الأغاني، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، ط مؤسسة جمال بيروت (د.ت). ٩/ ٣٤٠ والبيتان في ديوان حسان، تح: وليد عرفات، دار صادر بيروت ٢٠٠٦، ص٣٥.

(٢) الشعر والشعراء، ابن قتيبة ، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر ١٩٦٦، ١/١٨٣.

(٣) الكامل في اللغة والأدب، المبرّد، تح: محمد أحمد الدالي، ط٢ مؤسسة الرسالة بيروت ١٩٩٣، ٣/١٠٧٥ والأغاني ٣/٥٩. و: الموشح، ص١٥٩- ١٦٠ والبيت في ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تح: نعمان محمد أمين طه، ط٣ دار المعارف (د.ت)، ص ٣٨٨.

أحبُّ إليَّ من الحفظ؛ لأنّ الأعرابيَّ ينسى الكلمةَ وقد سهر في طلبها ليلَته، فيضَعُ في موضعها كلمةً في وزنها، ثم يُنشِدها الناسَ، والكتابُ لايَنْسَى ولايُبدِّلُ كلامًا بكلام»[1]. وإذا كان ذو الرمة يبدو ههنا واثقًا من دقّة اختياره في التعبير عمّا أراد أن يعبِّر عنه، بحيث لايمكن أن يُغيَّر في تعبيره أو يُبدَّل. فإننا سنراه في موقف آخر ينساق وراء مَن نقَده في اختياره؛ فيستجيب للنقد ويغيِّر ما قاله.

والحقّ أنّ هذا الذي تخوّف منه ذو الرُّمّة يجد له تطبيقًا لا عند بعض رواة الأعراب فحسب، بل عند بعضِ رواة الشعر في العصر العباسيّ حين كانوا يتصرّفون باختيارات الشاعر بالتغيير أو بالإبدال، لا عن خطأ منهم أو نسيان، بل عن اقتناع منهم بأنّ الشاعر لم يُحسِن الاختيار كما ينبغي، ومن ثمّ فإنهم ينبرون إلى التغيير؛ ومن هذا القبيل ما رُوي عن الأصمعيّ أنه قال: «قرأتُ على خلَفٍ شعرَ جرير فلمّا بلغتُ قولَه:

ويومٍ كإبهام القَطاة مُحبَّب ... إليَّ هواه غالب لي باطلهْ

رزقنا به الصيد الغرير ولم نكن ... كمن نَبْله محرومة وحبائلهْ

فيالك يومًا خيرُهُ قبلَ شرّه ... تغيَّب واشيه وأقصر عاذلهْ

قال: ويْلَه! وماينفعه خيرٌ يؤُول إلى شرّ؟ قلت له: هكذا قرأتُه على أبي عمرو؛ فقال لي: صدقتَ، وكذا قاله جرير، وكان قليلَ التنقيح مشرّدَ الألفاظ؛ وماكان أبو عمرو لِيقرئَك إلا كما سمع. فقلت: فكيف كان يجب أن يقول؟ قال: الأجود له لو قال:

فيالَكَ يومًا خيرُه دون شرِّه

فاروِه هكذا؛ فقد كانت الرواة قديمًا تُصلِح من أشعار القدماء، فقلت: والله لأرويه بعد هذا إلا هكذا»[2]. ومن الواضح أنّ مثلَ هذا النقد يمثِّلُ طريقةً في الفهم تدفع الناقد إلى التصرّف في شيء ليس من حقّه، في رأينا، أن يتصرّف فيه، وإن كان له أن يَقترح مجرّد اقتراح ما يراه مناسبًا. فأمّا أن يغيِّر على نحو ما مضى من التغيير فهذا ضرب من ضروب انتهاك حُرمَة النصّ الإبداعيّ إذا جاز أنّ للنصّ حرمة.

وعلى غرار ما صنع أبو عمرو نرى أبا تمّام يصنع، فقد روَى المرزوقيّ (ت٤٢١ ه) أنّ أبا تمّام في مختاراته الشهيرة المسمّاة بالحماسة كان إذا «انتهى إلى البيت الجيّد فيه لفظة تُشينه، يجبر نقيصته من عنده، و**يُبدِل** الكلمةَ بأختها في نقده. وهذا يَبِين لمن رجَع إلى

(١) الحيوان، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، ط ١ مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ١٩٣٨ ، ١ / ٤١

(٢) الموشح، ص ١٦٥-١٦٦ ومن الأمثلة على هذا أيضًا ما ورد في ص ١٠٧

دواوينهم فقابل ما في اختياره بها»[1]. وقد يقال إنّ أبا تمّام في صنيعه هذا يقوم بفعل إبداعيّ على اعتبار أنه شاعر يقوم مقام الشاعر الأصليّ، بيد أنّ الأمرَ لا يختلف كثيرًا في ظنّنا عن سابقه؛ ففي هذا الصنيع ما في سابقه من اعتداء غير مسوّغ.

ثم إننا نلفي نفرًا من روّاد التنظير للنقد والبلاغة يتنبّهون وينبّهون إلى ما للاختيار من أثر في إنتاج البيان؛ فهذا بشر بن المعتمر (ت٢١٠ هـ) يقول في صحيفته الشهيرة التي توجّه بها إلى من يرومون بلاغة القول: «... ومَن أراغ [أي طلب وأراد] معنًى كريمًا فلْيلتمسْ له لفظًا كريمًا؛ فإنّ حقَّ المعنى الشريفِ اللفظُ الشريفُ»[2]. وفحوى القول ههنا على الاختيار كما هو واضح.

ونرى الجاحظ (ت٢٥٥ ه) في أكثر من موضع يؤكّد أنّ من اجتماع آلة البلاغة عند البليغ أن يكون «**متخيّر** اللفظ»[3]، وهو في مقولته الشهيرة عن «المعاني المطروحة في الطريق» يشير إلى أنّ الشأن إنما هو «في **تخيُّر** اللفظ»[4] وأشياء أخرى ذكرها في سياق ما به تكون أدبيّة الكلام، ثم هو ينقل أحدَ تعريفات عمرو بن عبيد وقد سأله أحدهم عن البلاغة فقال فيما قاله: إنها «**تخيُّر** اللفظ في حسن الإفهام»[5]، كما يُورد الجاحظ رأيًا مؤدّاه أنّ انتفاء الاختيار في الكلام يعني انتفاءَ البلاغة، بل فسادَها، وهذا ما يشير إليه مثلًا هذا القولُ لديه: «..لايُحتاج في الجهل إلى أكثرَ من ترك التعلّم، وفي فساد البيان إلى أكثر من ترك **التخيُّر**»[6]. وهو ما يَعني أنّ الالتزام بالتخيّر من أهمّ لوازم إنتاج البيان، أو كأنه الشرط الأوّليّ لإنشاء البيان. كما ينقل الجاحظ فحوى ما جاء في صحيفة هنديّة عن البلاغة بقوله: «أوّل البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيبُ رابطَ الجأْش، ساكن الجوارح، قليلَ اللّحْظ، **متخيَّر اللّفْظ**، لايكلِّم سَيِّدُ الأمَّة بكلام الأمَّة ولا الملوكُ بكلام السُّوقة»[7]. وإذا صحّت هذه الصحيفة الهندية

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٥١، ١٤/١

(٢) البيان والتبيين، الجاحظ، تح: محمد عبد السلام هارون، ط١ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٤٨، ١٣٦/١

(٣) البيان والتبيين ١/ ٩٢

(٤) الحيوان ١٣١/٣-١٣٢

(٥) البيان والتبيين ١/ ١١٤ وانظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق، تح: محمد قرقزان، ط ١ دار المعرفة بيروت ١٩٨٨، ١/ ٤٢٧

(٦) البيان والتبيين ١/ ٨٦ وانظر: الحيوان ٣/ ١٣٠-١٣٢ ففيه إشارة إلى أن "تخيُّر اللفظ" هو ممّا يصنع الشعر.

(٧) البيان والتبيين ١/ ٩٢

يصحّ معها القول إن كثيرًا من مبادئ تشكيل بلاغة القول تتقاطع في اللغات المختلفة، وما «الاختيار» إلا أحد تلك التقاطعات.

ومن الواضح أنّ فيما جاءت به الصحيفة الهنديّة ما يشبه الربط بين فكرة الاختيار والمقام، وهو ما أكّده الجاحظ في نصّ آخر له فقال: «ولكلّ صناعةٍ ألفاظٌ قد حَصلت لأهلها بَعدَ امتحان سواها، فلم تَلزَق بصِناعتهم إلاّ بَعدَ أن كانَت مُشاكلًا بينها وبين تلك الصناعة. وقبيحٌ بالمتكلّم أنْ يفتقر إلى ألفاظِ المتكلّمين في خُطبةٍ، أو رسالة، أو في مخاطبةِ العوامّ والتجّار، أو في مخاطبةِ أهله وعبْدِهِ وأَمَته، أو في حديثه إذا تحدّثَ، أو خبره إذا أخبر. وكذلك فإنّه من الخطأ أن يجلِبَ ألفاظ الأعراب، وألفاظ العوامّ وهو في صناعة الكلام داخل، **ولكلِّ مقامٍ مقال**، ولكلِّ صناعة شكل»(١). وبهذا يؤسّس الجاحظ لأحد أهمّ المبادئ التي قامت عليها البلاغة واستمرّت طويلا؛ ذلك بأنّ البليغ هو من يختار لكلّ مقام مقالًا، وهذا يدفعه إلى أن يَضَعَ الألفاظَ مواضعَها الملائمةَ التي يُفترض أنّ غيرها لا يَصلحُ لها. وكلُّ ذلك بحسب مقتضى حال المتلقي.

وتنبّه الجاحظ أيضًا – وهو الدارسُ للقرآن– إلى ما امتاز به القرآن الكريم من دقّة في اختيار ألفاظه، وذلك حين أقام مقارنةً بين استعمال القرآن للألفاظ واستعمال الناس لها فقال: «وقد يَستَخِفّ الناسُ ألفاظًا، ويستعملونها وغيرُها أحقُّ بذلك منها. ألا ترى أنّ الله تبارك وتعالى لم يَذكر في القرآن الجوعَ إلا في موضع العقاب، أو في موضع الفقر المدقع والعجز الظاهر. والناس لايذكرون السغب ويذكرون الجوع في حالة القدرة والسلامة، وكذلك ذكر المطر؛ لأنك لاتجد القرآن يلفظ به إلا في موضع الانتقام. والعامّة وأكثر الخاصّة لايفصِلون بين ذكر المطر وبين ذكر الغيث ولفظ القرآن الذي عليه نزل أنه إذا ذَكَرَ الأبصار لم يقل الأسماع، وإذا ذَكَرَ سبعَ سموات لم يقل الأرضين، ألا تراه لايَجمع الأرضَ أرضين، ولا السمعَ أسماعًا. والجاري على أفواه العامّة غير ذلك لايتفقّدون من الألفاظ ماهو أحقّ بالذكر وأولى بالاستعمال»(٢). ومما لا يخفى هنا أنّ الجاحظ يتّخذ من القرآن المثالَ الذي ينبغي أن يُحتذى في دقّة الاستعمال، والفيصلَ الذي إليه يُحتَكَم في امتحان صِحّة الاستعمال. ثم هو يلتفت إلى مايمكن أن يكون القرآنُ قد أحدثَه لبعض الألفاظ من تطوّر دلاليّ بحيث خصَّص دلالةَ بعض الألفاظ على نحو ماكان للفظة «مطر» مثلًا.

ولعلّ في كلام الجاحظ آنفًا ما يشي بأنه يميل إلى إنكار ما يُسمّى «الترادف التامّ»، وهو ما يؤكِّده في موضع آخر من البيان والتبيين حيث يقول: «ويقال: فلان أحمقُ. فإذا قالوا:

(١) الحيوان ٣ / ٣٦٨-٣٦٩

(٢) البيان والتبيين ١/ ٢٠.

مائق، فليس يريدون ذلك المعنى بعينه، وكذلك إذا قالوا: أنْــوَكُ، وكــذلك إذا قــالوا: رقيــع، ويقولون: فلانٌ سليم الصَّدر؛ ثم يقولون: عييٌّ، ثم يقولون: أبله، وكــذلك إذا قــالوا: مَعتــوهٌ ومَسْلوس وأشباهَ ذلك،... وهذا المأخَذُ يَجري في الطَّبقات كلِّها: من جود وبخــل، وصـــلاحٍ وفساد، ونُقصان ورُجحان»[١]. ولا ريب أن حِسَّ الجاحظ اللغويّ وفطنته إلى دقيق الفــروق قاداه إلى إنكار ما يُسمّى الترادف التامّ، وهذا ما عبّر عنه بقوله «فليس يريدون». وفي هــذا تأكيد على أن العربيّ الأصيل مستعمل اللغة يعي الفروق الدقيقة بين الكلمات المتشابهة، ولــذا فهو يستعمل ما يلائم قصده ويتناسب والمقام.

وعلى أنّ ما قاله الجاحظ وتنبّه له في شأن أهميّة الاختيار نراه عند نقّاد وبلاغيين آخرين؛ فأبو العباس المبرِّد (ت٢٨٦ هــ) يتأثّر بشيخه الجاحظ حين يجعل «الاختيــار» ركنــا مــن أركان البلاغة: وقد جاء ذلك منه وهو في صدد ردِّه على سؤال ابن الخليفة الواثق له عن أيّ البلاغتين أبلغ: بلاغة الشعر أو بلاغة النثر؟ وهو الردّ الذي كَتب فيه رسالة مقتضبة خلاصة رأيه فيها « أنّ حقّ البلاغة إحاطةُ القول بالمعنى، و**اختيار الكلام**، وحسن النظم، حتى تكــون الكلمةُ مقاربةً أختَها ، ومعاضدةً شكلها، وأن يقرَّب بها البعيد، ويحذَف منها الفضــول. فــإن استوى هذا في الكلام المنثور والكلام المرصوف المسمّى «شعرًا»؛ فلم يفضل أحد القســمين صاحبه، فصاحب الكلام المرصوف أحمد؛ لأنه أتى بمثل ما أتى بــه صــاحبه، وزاد وزنــا وقافية»[٢]. ومن الواضح أنّ الاختيار يشغل منْزلة متقدّمة من أركان البلاغة.

وما قاله الجاحظُ في شأن دقّة الاختيار بين الألفاظ المتشابهة يَجد له صدًى واســعًا عنــد دارسي «إعجاز القرآن»، ومنهم أبو سليمان الخطّابيّ (ت٣٨٨هــ) الذي يــذكر «الاختيــار» باللفظ[٣] في سياق المقارنة بين قدرة البشر في الإحاطة بألفاظ اللغة ثم اختيار الأفضل منهــا وبين قدرة خالق البشر في ذلك. و في سبيل ذلك نراه يقف على كثير ممــا يبــدو أنــه مــن المترادفات لينتهي إلى تبيان مابينها من دقيق الفروق، وليقرِّر من ثمّة أنّ دقّة اختيار الألفــاظ ووضعها مواضعَها هي من أمارات البلاغة، يقول: «ثم اعلم أنّ عمودَ هذه البلاغة التي تُجمَع لها هذه الصفات هو وضعُ كلِّ نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصــول الكــلام موضــعَه الأخصَّ الأشكلَ به، الذي إذا **أُبدل** مكانه غيره جاء منه: إمّا تبدّل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإمّا ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة، ذلك أنّ في الكلام ألفاظًا متقاربــة

(١) البيان والتبيين ١/ ٢٥٠

(٢) البلاغة، تح: رمضان عبد التواب، ط٢ مكتبة الثقافة الدينية بالقاهرة ١٩٨٥، ص ٥٩-٦٠.

(٣) بيان إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد ومحمــد زغلــول ســلام، ط٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٦، ص ٢٧.

في المعاني يحسب أكثر الناس أنها متساوية في إفادة بيان مراد الخطاب، كـالعلم والمعرفـة، والحمد والشكر، والبخل والشح، وكالنعت والصفة... ونحو [ذلك] مـن الأسـماء والأفعـال والحروف والصفات، [بيد أنّ] الأمرَ فيها وفي ترتيبها عند علماء أهل اللغة بخلاف ذلك، لأنّ لكلّ لفظة منها خاصيّة تتميّز بها عن صاحبتها في بعض معانيها وإن كانا قد يشـتركان فـي بعضها»[1]. ثم يعرض الخطّابي بعد هذا أمثلة تبيّن دقّة استعمال القرآن لأمثال هذه التي يُظَنُّ بأنها من قبيل المترادفات، وما هي في الحقيقة كذلك، بدليل أنّ بينها اختلافًا يتبيّن لمن يقـارن بين سياقات ورودها في القرآن.

والحقّ بأنّ دارسي الإعجاز متفقون على امتياز القرآن بدقّة اختيـاره ألفاظَـه ووضـعِها مواضعَها الدقيقةَ بحيث إنّ كلّ كلمة فيه لايمكن أن يَحِلَّ محلَّها أخـرى وإلا تغيَّـر الرونـقُ وتغيّر المعنى ولو بعض تغيّر. وهذا ماقرّره مثلًا المفسِّرُ الأندلسيّ ابن عطـيّة (ت٥٤٢ هـ) حين قال عن القرآن: «لو نُزِعَت منه لفظةٌ ثم أُدير لسان العرب في أن يُوجَد أحسن منها لـم تُوجَد»[2]؛ ومعنى هذا أنّ محور الاختيار في القرآن محورٌ حاز من درجات الكمال والجمـال أتمّها، وهو أمر لايمكن أن يتّفق على هذا النحو لغيره من سائر الكلام.

كذلك هو حال أبي هلال العسكريّ (ت٣٩٥ هـ) الذي يحذو، فيمـا يبـدو، حـذوَ سـلفه الجاحظ حين يرى أنّ «مدار البلاغة على **تخيّر** اللفظ»[3]، ولذا فهو ينصح الشاعر بأن يُعنـى باختياراته فيقول: «إذا أردت أن تصنع كلامًا فأخطِر معانيه ببالك، و**تنوَّق** له كرائم الألفـاظ واجعلها على ذكر منك ليقرب عليك تناولها، ولايتعبك تطلبها»[4]، وهو يرى – وعلى عكـس ما سيراه عبد القاهر فيما بعد– أنّ «**تخيّره** [أي اللفظ] أصعب من جمعه وتأليفه»[5]. لا بل إنّه يعزو للاختيار السبب في التئام الكلام؛ إذ إنّ «**تخيُّر** الألفاظ و**إبدالُ** بعضها من بعض يُوجِـب التئامَ الكلام، وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته»، وهو يؤكد هذا بما ينقله عمّن كنـاه أبـا داود قوله عن الخطابة: «رأس الخطابة الطّبع، وعمودها الدّربة، وجناحهـا روايـة الكـلام،

---

(١) بيان إعجاز القرآن، ص ٢٩.

(٢) المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تح: الرحالي الفاروق ورفاقـه، ط١ مؤسسة العلوم الدوحـة١٩٧٧، ١/ ٥٧-٥٨.

(٣) الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢ دار الفكر العربي القاهرة (د.ت)، ص٢٩

(٤) الصناعتين، ص١٠٠

(٥) الصناعتين، ص١٤٧

وحليُها الإعراب، وبهاؤها **تخيّر** الألفاظ»[1]. كذلك ينقل أبو هلال ما نقله الجاحظ من تلك الصحيفة الهنديّة التي تشير إلى أهمية الاختيار في البلاغة[2] على نحو ما مرّ بنا آنفا.

وممن تأثّر بالجاحظ والمبردَ أيضًا ابنُ وهب الكاتب، وذلك حين قدّم حدَّه للبلاغة بأنها «القولُ المحيط بالمعنى المقصود، مع **اختيار الكلام**، وحسنِ النظام، وفصاحة اللسان»[3]. وشَرَحَ تعريفه فقال: «وإنما أُضيف إلى الإحاطة بالمعنى «اختيار الكلام» لأنّ العاميّ قد يحيط قولُه بمعناه الذي يريد، إلا أنه بكلام مرذول من كلام أمثاله؛ فلا يكون موصوفًا بالبلاغة...» [4].

كذلك عَرضَ ابنُ طباطبا (ت٣٢٢هـ) لنوع من الاختيار يقوم به الشاعر عقب نظمه الأوليّ للقصيدة وقبل أن تستوي على سوقها حين يَستبدِل لفظة بلفظة أو قافية بأخرى، وهو ما يقع في باب تنقيح الشعر وتجويده، يقول: «ثم يتأمّل ما قد أدّاه إليه طبعُه ونتَجَتْه فكرتُه، فيستقصي انتقادَه، ويَرُمُّ ما وَهَى منه، **ويُبدِل** بكلّ لفظة مستكرهة لفظةً سهلة نقيّة..»[5]. وكلام ابن طباطبا عن استقصاء الشاعر النقد يتوافق وحديث بعض النقّاد عن أنّ الشاعر هو أولُ ناقد لقصيدته، وذلك بما يقوم به من تنقيح وتهذيب. ولكنّ ابنَ طباطبا بالغَ كثيرًا في تصوُّره عمليةَ الإبداع وكأنما هي بكلّيّتها أمرٌ قائمٌ على الاختيار، فالشاعرُ يختار المعنى، ويختار الألفاظَ التي تطابق المعنى، ويختار الوزن والقوافي، ويختار ترتيب الأبيات حتى لَتبدو عمليةُ إبداعِ الشعر لديه عمليةً واعيةً تمامَ الوعي، وهو أمر لايصحّ على هذا النحو سواء في الإبداع عامّة أو في الشعر خاصّة هذا الذي ينبثق جانب كبير منه من اللاوعي على نحو ما ترى إليزابيث درو[6].

وإذا كان الاختيار الأسلوبيّ يتجه في أساسه إلى اختيار الألفاظ فإن قدامة بن جعفر (ت حوالي ٣٢٦هـ) قد عرض لنوع آخر من أنواع الاختيار يتجلّى في «اختيار المعاني»، وهو يفهم المعاني في الشعر بعدِّها مادة له كالخشب للنجارة وكالفضة وكالذهب للصياغة، يقول: «ومما يجب توطيده وتقديمه، قبل الذي أريد أن أتكلّم فيه، أنّ المعاني كلّها معرّضة للشاعر،

(١) الصناعتين، ص٦٤

(٢) الصناعتين، ص٢٥

(٣) البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط١ مطبعة العاني بغداد ١٩٦٧، ص١٦٣

(٤) البرهان في وجوه البيان، ص١٦٣

(٥) عيار الشعر، تح: عبد العزيز المانع، ط دار العلوم بالرياض ١٩٨٥ ، ص٧ -٩

(٦) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر : محمد إبراهيم الشوس، ط١ مؤسسة فرانكلين بيروت ١٩٦١، ص ٢٥.

وله أن يتكلّم منها، فيما أحبّ وآثر من غير أن يُحظَر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني بمنْزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يُوجَد في كلِّ صناعة من أن لابدّ فيها من شيء موضوع يَقبَل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرع في أيّ معنى كان، من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح والعضيهة، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة»[1]. وقد نبّه الباقلاني على صعوبة اختيار الألفاظ للمعاني الجديدة؛ لأنها تحتاج إلى ألفاظ بارعة على عكس المعاني المتداولة المألوفة يقول: «إن **تخيّر** الألفاظ للمعاني المتداولة المألوفة، والأسباب الدائرة بين الناس، أسهل وأقرب من **تخيّر** الألفاظ لمعانٍ مبتكرة، وأسباب مؤسسة مستحدثة، فإذا برع اللفظ في المعنى البارع كان ألطف وأعجب من أن يوجد اللفظُ البارع في المعنى المتداول المتكرّر، والأمر المتقرّر المتصوّر»[2]. وللمرء أن يلمح في هذا الكلام ما يشبه التأكيد على ما ينبغي أن يكون بين اللفظ والمعنى من وحدة وانسجام .

ويُعنى المرزباني (ت ٣٨٤ ه) عناية خاصّة في كتابه الموشّح بإيراد نماذج مما أُخِذَ على الشعراء في اختياراتهم، قال: أنشد عبدالملك بن مروان بيت الأعشى:

أتاني يُؤامرني في الصَّبُو ح ليلاً فقلتُ له غادها

فقال: أساء؛ ألا قال: هاتها»[3].

ويعرض المرزباني كثيرًا من الأمثلة التي انصبّ النقد فيها على محور الاختيار، ومن تلك الأمثلة ما نقله عن المبرد أنه قال: «أخطأ محمدُ بن يسير في قوله:

ولو قنِعتُ أتاني الرزقُ في دَعَةٍ إنَّ القُنوعَ الغِنَى لا كثرةُ المال

لأن القُنوع إنما هو السؤال، والقانع السائل، قال الله تبارك وتعالى: (فكُلُوا منها وأطعِموا القانعَ والمُعْتَرَّ)، فالمعترّ الذي يتعرّض ولايسأل: يقال: قَنِعَ يَقنَع قنوعًا: إذا سأل، فهو قانع لاغير، وإذا رضي قيل: قنع يقنع قناعةً فهو قَنِع وقانع جميعاً»[4].

---

(١) نقد الشعر، ص ١٧–١٨

(٢) إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، ط دار المعارف بمصر (د.ت)، ص ٤٢

(٣) الموشح، ص٥٣

(٤) الموشح، ص٣٧١

وقد كان الاختيار مدار حوارات وحِجاجات كثيرة نقل المرزباني نماذج كثيرةً لها، منها ما نقله عن غيلان بن الحكم أنه قال: «قدِم علينا ذو الرمّة الكوفة، فوقف راحلته بالكناسة ينشدنا قصيدته الحائية، فلمّا بلغ إلى هذا البيت:

إذا غيَّر النـأيُ المحبـينَ لـم يكـدْ رَسيسُ الهوى من حُبِّ مَيَّـة يبـرحُ

قال له ابن شبرمة: ياذا الرمة؛ أراه قد برح. ففكّر ساعة، ثم قال:

إذا غيَّر النـأيُ المحبِّـينَ لـم أجِـد رَسيسَ الهوى من حُبِّ ميَّـةَ يبـرحُ

قال: فرجَعت إلى أبي الحكم بن البَخْترى بن المختار فأخبرته الخبر، فقـال: أخطـأ ابـن شبرمة حيث أنكر عليه، وأخطأ ذو الرمة حيث رجع إلى قوله؛ إنما هذا كقول الله عزّ وجـلّ: «أو كظلُماتٍ في بَحْرٍ لُجِّيّ يَغشاهُ موجٌ من فوقِه مَوجٌ من فوقه سحابٌ ظلُماتٌ بعضُها فـوقَ بعض إذا أخرَج يدَهُ لَم يكدْ يَراها»؛ أي لم يرها ولم يكد»[1].

ويَظهر مفهوم «الاختيار» عند القاضـي عبـدالجبّار (ت٤١٥ ه) مـن خـلال مصـطلح «**الإبدال**» الذي هو في معنى الاختيار أو الاستبدال، وذلك في سياق حديثه عن الفصاحة التي رأى أنها «لاتظهر في أفراد الكلام، وإنما تظهر في الكلام بالضمّ، على طريقة مخصوصـة، ولابدّ مع الضمّ من أن يكون لكلّ كلمة صفة، وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضـعة التي تتناول الضمّ، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه، وقد تكون بالموقع... على أنّا نعلم أنّ المعاني لايقع فيها تزايد، فإذن يجب أن يكون الذي يُعتبر التزايد عند[ه] الألفاظَ التي يُعَبَّـر بها عنها، فإذا صحّت هذه الجملة فالذي تظهر به المزيّةُ ليس إلا **الإبدال** الـذي تخـتصّ بـه الكلمات، أو التقدّم والتأخّر الذي يختصّ الموقع، أو الحركات التي تختصّ الإعـراب، فبـذلك تقع المباينة»[2]. ولا تخفى أهمية مثل هذا الكلام باعتباره ينبّه إلى أهمية اختيار الألفاظ وإلـى أهمية توظيفها في موقعها الصحيح الذي معه تظهر مزيّتُها.

كما نجد المفهوم عند ابن رشيق (ت٤٥٦ه) من خلال إشارة مقتضبة عبّـر عنهـا قولُـه: «البليغ من **يجتنـي** من الألفاظ نوَّارها، ومن المعاني ثمارها»[3]. ومعنى هذا أنّ الألفاظ ليست في درجة سواء من الحسن والجمال، مع أنّ هناك من ينفي أنّ يكون للكلمة قيمةٌ جماليّة فـي ذاتها. وهو ما قال به ريتشاردز حيث رأى أنه «لاتُوجَد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها أو من

(١) الموشح، ص٢٣٣

(٢) المغني في أبواب التوحيد، تح: أمين الخولي، ط وزارة الثقافة والإرشاد القومي القاهرة ١٩٦٠، ١٦/ ١٩٩–٢٠٠

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١ / ٤٢٥

طبيعتها أن تبعث اللذةَ أو عدمَها. ولكنّ لكلّ كلمة مجالاً من التأثيرات الممكنة يختلف طِبقًا للظروف التي توجَد فيها..» [١].

ولعلّ ابن سنان (ت٤٦٦ه) كان من أكثر النقّاد العرب القدامى عناية بمفهوم الاختيار، ولذا كان لابدّ من وقفة خاصة عنده، وكلامُه في الاختيار جاء في معرض حديثه عن «الفصاحة» هذه التي رأى أنها مقصورة على وصف الألفاظ[٢]، وقد حدّد ابنُ سنان ثمانية صفات لفصاحة اللفظة نوجزها فيما يلي[٣]:

الأول: أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج... وعلّة هذا أنّ الحروف التي هي أصوات، تجري من السمع مجرى الألوان من البصر. ولا شكّ في أنّ الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة.

و**الثاني:** أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حُسناً ومزيّة على غيرها وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة، كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حسناً يتصوّر في النفس ويدرك بالبصر والسمع دون غيره مما هو من جنسه كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه ومثاله في الحروف – ع ذ ب – فإنّ السامع يجد لقولهم العذيب اسم موضع وعذيبة اسم امرأة، وعذب وعذاب وعذب وعذبات مالا يجده فيما يقارب هذه الألفاظ في التأليف، وليس سبب ذلك بعد الحروف في المخارج فقط ولكنه تأليف مخصوص مع البعد ولو قدّمت الذال أو الباء لم تجد الحسن على الصفة الأولى في تقديم العين على الذال لضرب من التأليف في النغم يفسده التقديم والتأخير.

و**الثالث:** أن تكون الكلمة كما قال أبو عثمان الجاحظ غير متوعّرة وحشيّة .

والرابع: أن تكون الكلمة غير ساقطة أو عاميّة.

و**الخامس:** أن تكون الكلمة جاريةً على العرف العربيّ الصحيح غيرَ شاذّة.

و**السادس:** أن لا تكون الكلمة قد عُبِّرَ بها عن أمر آخر يُكرَه ذِكرُه.

و**السابع:** أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف فإنها متى زادت على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت وخرجت عن وجه من وجوه الفصاحة.

---

(١) مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٣، ص١٩٠-١٩١

(٢) سر الفصاحة، تح: علي فودة، ط٢ مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٩٤، ص٥٥

(٣) انظر تفصيل هذه الصفات في كتاب: سر الفصاحة، ص ٦٠- ٨٤

و**الثامن:** أن تكون الكلمة مصغّرة في موضع عُبّر بها فيه عن شيء لطيفٍ أو خفيّ أو قليل أو مايجري مجرى ذلك. فإني أراها تحسن به ويجب ذكره في الأقسام المفصلة، ولعل ذلك لموقع الإحصار بالتصغير، ومثال ذلك قول الشريف الرضي رحمه الله:

يُولّع الطلُّ بُردَيْنا وقد نَسَمَت رُويحةُ الفجرِ بين الضَّالِ والسَّلَمِ

ويشير ابن سنان إلى ما يمكن تسميته «**الكلمات المفاتيح**» هذه التي « تفُوق في تردّدها لدى كاتب المعدلات العاديّة لدى أمثاله في نفس الموضوعات مما يعطيها دلالة متميزة»[١]؛ يقول ابن سنان: «وهذا الذي أنكرناه من تكرار الألفاظ، فنّ قد أولع به الشعراء والكتّاب من أهل زماننا هذا حتى لا يكاد الواحد منهم يغفل عن كلمة واحدة فلايعيدها في نظمه أو نثره. ومتى اعتبرت كلامهم وجدته على هذه الصفة. وما أعرف شيئًا يقدح في الفصاحة، ويغضّ من طلاوتها أظهر من التكرار لمن يؤثر تجنبه، وصيانة نسجه عنه. إذ كان لا يحتاج إلى كبير تأمّل، ولا دقيق نظر. وقلما يخلو واحد من الشعراء المجيدين أو الكتّاب، من استعمال ألفاظ يديرها في شعره، حتى لا يخلّ في بعض قصائده بها. فربّما كانت تلك الألفاظ مختارةً، يسهل الأمر في إعادتها وتكريرها، إذا لم تقع إلا موقعَها. وربما كانت على خلاف ذلك. وقد كان أبو الحسن مهيار بن مرزويه ممن أغري بلفظة طين وطينة، فما وجدت له قصيدة تخلو من ذلك إلا اليسير، حتى وضع هذه اللفظة تارة في غير موضعها، ومستعارة لما لا يليق بها، وأقرّها مقرّها في بعض الأماكن، ووافق بينها وبين ما ألّفت معها. وذلك موجود في شعره لم يتتبعه»[٢].

وإذ نصل إلى عبد القاهر (ت٤٧١ه) نراه لايُولي الاختيار أهميّة تُذكَر مع إقراره بأنّ المتكلم باللغة يختار ألفاظه التي هي أخصّ بالمعنى[٣]؛ ومع إقراره أيضًا بأنّ الذي أعجز العربَ في القرآن وبهرهم «أنّهم تأمّلوه سورةً سورةً وعُشْرًا عشرًا، وآيةً آيةً، فلم يجدوا في الجميع كلمةً ينبو بها مكانها، ولفظة ينكَر شانها، أو يُرَى أنّ غيرها أصلح هناك أو أشبه، أو أحرى أو أخلق، بل وجدوا اتساقًا بهر العقول، وأعجز الجمهور..»[٤]، فمثل هذا الكلام يتصل ولا شكّ بمحور الاختيار، ولكنّ الناظر في ماكتبه عبدالقاهر سيجد أنه اكتفى بمثل هذه الإشارة لينصرف بعد ذلك بكليّته إلى النظم والتركيب، منتهيًا إلى أنّ فصاحة اللفظة

(١) علم الأسلوب؛ مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص ٢٠٨

(٢) سر الفصاحة، ص٩٨

(٣) انظر: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ط٢ مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٨٩ ، ص٤٣

(٤) دلائل الإعجاز، ص٣٩.

لا تظهر إلا بالنظر إلى «مكانها من النظم، وحُسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتهـا، وفضـل مؤانستها لأخواتها»[١]. وهو في هذا يبدو سابقًا لما قاله المحدثون ومنهم ريتشاردز الذي مـر بنا قوله آنفا. وقد انتهى عبد القاهر إلى «أنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجـردة، ولا من حيث هي كلم مفردة. وأنّ الفضيلة وخلافَها في ملاءمة معنى اللفظـة لمعنـى التـي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لاتعلّق له بصريح اللفظ. ومما يَشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقـك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك، وتوحشك في موضع آخر»[٢]. ويورد عبـد القاهر بعد ذلك شواهدَ شعريةً يَستدلّ منها على ما ذهب إليه من أنّ الكلمة الواحدة تَحسُن في موضع ولا تحسُن في آخر مما يشير إلى أنّ جمالها كامن لا في ذاتها، بل في مدى مناسـبتها لسياقها وللتركيب الذي جاءت فيه.

وإذا كان مفهوم الاختيار مرتبطًا بمفهوم آخر هو مفهوم الاستبدال فإننا نجد من القدماء من استعمل هذا المفهوم ليشير به إلى الخلاف بين الاستعمال الفني للغة والاستعمال العادي وعلى هذا النحو نرى ابن رشد (ت٥٩٥هـ) يقول: إن القول الحقيقيّ إذا غُيِّر «سُمِّيَ شعرًا أو قولاً شعريًّا ، ووُجِد له فعلُ الشعر، مثال ذلك قول القائل:

ولمَّا قَضَيَنا مـن مِنًـى كـلَّ حاجـة ومسَّح بالأركان مَـن هـو ماسِـحُ

أخـذنا بـأطراف الأحاديـثِ بيننـا وسـالت بأعنـاق المَطِـيِّ الأبـاطحُ

وإنما صار شعرًا من قبل أنه استعمل قوله: (أخذنا بأطراف الأحاديـث بيننـا . وسـالت بأعناق المطي الأباطح) **بَدَلَ** قوله: تحدّثنا ومشينا. وكذلك قوله:

بعيـدةُ مَهْـوى القِرْط

إنما صار شعرًا لأنه استعمل هذا القول **بَدَلَ** قوله : طويلـة العنـق»[٣]، و يعـزو ابـن رشد تأثير الشعر إلى هذا التغيير والاستبدال فيقول: «وأنت إذا تأمّلـت الأشـعار المحرّكـة وجدتها بهذه الحال. وماعدا من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقـط . والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة و**الإبدال** والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخـرج العادة مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى

(١) دلائل الإعجاز، ص٤٤

(٢) دلائل الإعجاز، ص٤٦

(٣) تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية القاهرة ١٩٧٢ ص١٤٩-١٥٠.

السلب، ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازًا»[1].

ويورد ابن رشد ثمانية أقسام للاسم يذكر من بينها الاسم «المغيّر» وهو الذي يُستعار «إما من الشبيه، مثل تسميتهم الكوكب: «نسرًا» ، وإمّا من الضدّ مثل تسميتهم الشمس: «جونة»؛ وإمّا من اللازم مثل تسميتهم الشحم: «ندى» والمطر: «سماء»[2]. ويشير ابن رشد إلى أنّ الألفاظ المغيّرة هي أشهر الأقسام الثمانية وأكثرها نفعًا في الصناعتين[3]. ويشرح التغيير فيقول: «ومعنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما، فيُستعمل بدل ذلك اللفظِ لفظٌ آخر»[4]. ثم يشير إلى أن هذا التغيير يكون على ضربين: أحدهما التشبيه والآخر الاستعارة. ثم يرى أنّ «كلّ واحد من صنفي التغييرات إما بسيط وإما مركّب، وكل واحد من هذين إمّا أن يكون وجه الاتصال فيه بيّنًا مشهورًا من أول الأمر، وإمّا أن يكون غير بيّن. وإنما يكون غيرَ بيّن لأحد شيئين: إمّا لأنه غير بيِّن في نفسه عند الجميع، وإمّا عند كثير من الأمم مثل كثير من التمثيلات التي جرت عادة العرب أن يستعملوها»[5] ، ثم يقول: «وأمّا [التغييرات] المركبة فهي خاصة بالشعر، كما أنّ البسيطة خاصة بالخطابة»[6]، ويسوق ما أورده أبو نصر الفارابي مثالاً للمركبة البعيدة التركيب الخفية الاتصال بيتًا لامرئ القيس:

بُدِّلْتُ مِن وائلٍ وكندةَ عَدْ وانَ وفيها صماء ابنة الجبل

قال الفارابي: «فإنّ هذا التغيير فيه تركيب كثير، وذلك أنه جعل «ابنة الجبل» بدلاً من قوله «الحصاة»، وجعل قوله: «صماء» بدلاً من «عدم صوت الحصاة» فإن عدم الصوت وعدم السمع يتقاربان فإنه قسيمه، إذ كان عدم السمع إما أن يكون عن عدم الصوت، وإما لفساد في الحاسة. وجعل عدم صوت الحصاة بدلاً من ابتلال الأرض، فإنّ الأرض إذا ابتلت وطرحت فيها الحصاة لم تصوِّت. وجعل ابتلال الأرض بدلاً من انصباب الدماء على الأرض، فإن ابتلال الأرض لاحق من لواحق انصباب الدماء عليها. وجعل انصباب الدماء

---

(١) المصدر السابق، ص١٥١.

(٢) المصدر نفسه، ص١٤٢. وقارن بتلخيص الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت ــ دار القلم بيروت (د.ت)، ص٢٥٤– ٢٥٥.

(٣) انظر: تلخيص الخطابة، ص٢٥٤.

(٤) تلخيص الخطابة، ص٢٥٤.

(٥) تلخيص الخطابة، ص٢٥٥.

(٦) تلخيص الخطابة، ص٢٥٦–٢٥٧.

عليها بدلاً من القتال الشديد، لأن انصباب الدماء يكون عن القتال الشديد. وجعل القتال الشديد بدلاً من الأمر العظيم. فكأنّه أراد: «وفيها أمر عظيم»، فأبدل مكان ذلك: «وفيها صماء ابنة الجبل». واستعمل في ذلك هذا الإبدال الكثير، وهذا ــ كما قلنا ــ إنما يليق بالشعر»[(١)].
وواضح أن الفارابي يستعمل في تحليله الطريف هذا ما يُدْعى بالعلاقات الاستبدالية هذه التي لفت الأنظار إليها من الأوربيين رومان جاكبسون[(٢)]، وهي علاقات ذات سمة غيابيّة؛ أي أنها لاتتعلّق بالنص فحسب، بل تتعلّق بما هو خارج النصّ على اعتبار أنها يمكن أن تكون معيارًا من المعايير التي تُسهِم في معرفة أدبيّة النصّ.

وقد كان لابن الأثير (ت٦٣٧ هـ) كلام منظَّم ومهمّ في فكرة الاختيار رأى فيه أنّ صاحب البلاغة محتاج في تأليفه إلى ثلاثة أشياء: «الأول منها: اختيار الألفاظ المفردة، وحكمُ ذلك حكمُ اللآلئ المبدّدة، فإنها تُتَخيّر وتُنتقى قبل النظم، الثاني: نظم كلّ كلمة مع أختها المشاكلة لها لئلا يجيء الكلام قلقًا نافرًا عن مواضعه، وحكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كلّ لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها، الثالث: الغرضُ المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه، وحكم ذلك حكم الموضع الذي يُوضَع فيه العِقد المنظوم، فتارةً يُجعَل إكليلًا على الرأس، وتارةً يجعل قلادة في العنق، وتارةً يجعل شَنْفًا في الأذن، ولكل موضع منهذه المواضع هيئة من الحسن تخصه.

فهذه ثلاثة أشياء لا بدّ للخطيب والشاعر من العناية بها، وهي الأصل المعتمد عليه في تأليف الكلام من النظم والنثر، فالأول والثاني من هذه الثلاثة المذكورة هما المراد بالفصاحة، والثلاثة بجملتها هي المرادُ بالبلاغة»[(٣)].

ثم يورد ابن الأثير بعد ذلك أمثلة تبيّن أهمية اختيار اللفظة المناسبة في سياقها المناسب يقول: «ومن عجيب ذلك أنك ترى لفظتين تدلّان على معنى واحد، وكلاهما حسن في الاستعمال، وهما على وزن واحد وعِدة واحدة، إلا أنه لا يحسُنُ استعمالُ هذه في كل موضع تستعمل فيه هذه، بل يُفَرّق بينهما في مواضع السبك، وهذا لا يدركه إلا من دقّ فهمه وجلّ نظرُه. فمن ذلك قوله تعالى: ﴿ما جَعَلَ اللهُ لِرجُلٍ من قَلبين في جَوفِهِ﴾ وقوله تعالى: ﴿ربِّ

---

(١) تلخيص الخطابة، ص ٢٥٦-٢٥٧.

(٢) انظر: اللغة والإبداع ؛ مبادئ علم الأسلوب العربي، شكري محمد عياد، ط انترناشينال برس القاهرة ١٩٨٨، ص٤٢. وقارن بـ: نظرية الأدب، رينيه ويليك و أوستن وارين، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية دمشق ١٩٧٢، ص٢٢٥.

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر القاهرة ١٩٥٩-١٩٦٢، ١/ ١٦٣-١٦٤

إني نذرتُ لك ما في بطني محرَّرًا﴾ فاستعمل «الجوف» في الأولى و «البطن» في الثانيـــة، ولم يَستعمل «الجوف» موضعَ «البطن»، ولا «البطن» موضع «الجوف»، واللفظتان ســـواءٌ في الدلالة، وهما ثلاثيتان في عددٍ واحد، ووزنُهما واحد أيضًا، فانظر إلى سبك الألفاظ كيــف تفعل؟»[١]. ويستطرد ابن الأثير في سرد أمثلة أخرى، ولكنّه يكرّر ما نبّه عليه عبــد القــاهر من قبلُ وهو الاعتداد بأهمية التركيب أكثر من الاعتداد بالاختيار يقول: «واعلــم أنّ تفــاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها، لأنّ التركيب أعســر وأشــقّ؛ ألا ترى ألفاظ القرآن الكريم من حيث انفرادها قد استعملها العرب ومن بعدهم، ومع ذلك يفــوق جميع كلامهم ويعلو عليه، وليس ذلك إلا لفضيلة التركيب..»[٢]. وهذا يوافق ما قاله من قبل عبد القاهر على نحو ما رأينا آنفًا.

ويتوقّف يحيى بن حمزة العلوي (ت٧٤٥ه) عند مفهوم الاختيار وإن لم يُسمِّه بالاسم، وقد كان ذلك منه في سياق حديثه عن الفصاحة هذه التي علّقها بعذوبة اللفظ ورقّتــه، وهــو يقــول عــن العرب: «إنّا نراهم في أساليب كلامهم **يفضّلون** لفظةً على لفظةٍ **ويؤثرون** كلمة على كلمــة مــع اتفاقهما في المعنى، وما ذاك إلا لأنّ إحداهما أفصح من الأخرى، فــدلّ ذلــك علــى أنّ تعلّــق الفصاحة إنما هو بالألفاظ العذبة، والكلم الطيبة. ألا ترى أنهم استحسنوا لفظة الديمــة، والمزنــة، واستقبحوا لفظَ البعاق لما في المزنة والديمة من الرقّة واللطافة، ولما فــي البعــاق مــن الغِلَــظ والبشاعة»[٣]. ويقف تمّام حسّان على ماقاله صاحب الطراز فيرى فيــه «تبســيطًا مخلًّــا بفهــم الفصاحة؛ لأنّ زعمه هذا لايؤخذ على إطلاقه. فمَنذا الذي يزعم أنّ لفظ المناخر مثلًا أعــذبُ مــن لفظ «الأنف» أو أكثر منه احتشامًا، ولاسيّما إذا نظرنا إلى أنّ الأنف قد أخذت منه «الأنفة» وهــي الإباء والشمم والتعالي عن الدنايا؟ ومع ذلك نجد سياق الموقف ربما جعــل اختيــار «المنــاخر» مؤشّرًا أسلوبيًّا يُحدِث أثرًا لايمكن أن يَحدُث نتيجة لاستعمال كلمة الأنف أو الأنوف»[٤].

وقد التفت السعد التفتازاني (ت٧٩٣ه) إلى أمر لا يبعد عمّا قاله عبد القاهر وابن الأثير من قبلُ، وهو ما يتعلّق بالاختيار على صعيد الجمل والتراكيب وأنه أكبر من ذلك الاختيار الــذي يكون على صعيد الألفاظ والمفردات فقال: «إنَّ واضعَ اللغةِ لم يَضَــع الجمــلَ كمــا وضــعَ المفردات؛ بل تَرك الجُمل إلى **اختيار** المتكلِّم، يُبَيِّنُ ذلك لك أنّ حال الجُمل لــو كانــت حــال المفردات لكان استعمالُ الجمل وفهمُ معانيها متوقّفًا على نَقْلهــا عــن العــرب، كمــا كانــت

(١) المثل السائر ١/ ١٦٤

(٢) المثل السائر ١/ ١٦٦

(٣) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف ١٩١٤، ١/ ١٣١

(٤) المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول، المجلد ٧ العدد ٣-٤ أبريل سبتمبر ١٩٨٧، ص٢٥

المفرداتُ كذلك، ولَوجبَ على أهل اللغة أن يَتَتبّعوا الجُمل ويودِعوها كتبَهم كما فعلــوا ذلــك بالمفردات»[(١)]. ومن شأن هذا الذي يقوله السعد أن يذكّرنا بما قاله الرمانيّ من قبلُ حين نبّــه على أنّ «دلالة التأليف ليس لها نهاية كما أنّ الممكن من العدّ ليس له نهاية يوقف عنــدها لا يزاد عليها»[(٢)]. ومن الواضح أنّ النقّاد والبلاغيين القدماء لم يكونوا غافلين عــن المكوِّنــات التي تصنع الأسلوب، وقد رأينا كيف أنهم تنبّهوا إلى أهميّة الاختيار وأهمية التركيب معًا فــي صنع الأسلوب، وهو ما يبدو متوافقًا ونظرية جاكبسون في الوظيفة الشعريّة حين رأى أنهــا تتأتّى من «إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع»[(٣)]. وهي النظرية التي كُتِب لها شــأن وأيّ شأن في الدراسات النقدية المعاصرة على ماهو معروف.

وبعد فلعلّ مامضى مؤشرٌ واضح على مدى حضور مفهوم الاختيار فــي تراثنــا النقــديّ والبلاغيّ، وهو حضور لا يقلّ بحال عن حضوره في الأسلوبيّة الحديثة التي اعتمدته بوصفه أحدَ أهمِّ مفهوماتها. ولئن دلّ هذا على شيء إنّه يدلّ على أهميّة فعل الاختيار في صنع الكلام سواء في ذلك ما كان منه على مستوى الإفراد أو على مستوى التركيب، ولعلّ هذه النتيجــة تؤكِّد أنّ من الضروريّ تأصيلَ كثير من المفاهيم مما يبدو أنه حديث أو أنه ارتبط باتجاهــات نقديّة حديثة، وهو ما يُؤمَل من هذه الدراسة أن تكون قد أسهمت بجانب منه يسير.

المصادر والمراجع

ــ الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ط٤ دار سعاد الصباح القاهرة ١٩٩٣

ــ إعجاز القرآن، أبو بكر الباقلاني، تح: السيد أحمد صقر، ط دار المعارف بمصر (د.ت)

---

(١) المزهر في علوم العربيّة وأنواعها، السيوطي، شرحه وضبطه وصحّحه وعنون موضوعاته وعلّق حواشيه: محمّد أحمــد جاد المولى، محمّد أبو الفضل إبراهيم، علي محمّد البجاوي، ط٢ دار إحياء الكتب العربية القاهرة (د.ت)،١/٤١-٤٢

(٢) النكت في إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، ط٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٦، ص٩٩

(٣) انظر: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك بن حنون، ط١ دار توبقال للنشر الدار البيضاء ١٩٨٨، ص٣٣. وتحسن الإشارة هنا إلى أن غير واحد من النقاد نبه على أن مقولة جاكوبسون ليست من ابتداعه أصالة، وإنما هو اســتفادها مــن حديث دوسوسير عن المحور الأفقي والمحور الرأسي. انظر: موقف من البنيوية، شكري عياد، مجلة فصول مــج ١ ع ٢ يناير١٩٨١، ص ١٩٨ و: خصام مع النقاد، مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقــافي بجــدة ١٩٩١، ص٢٨٢- ٢٨٤ و: نظرية الأدب، تيري إيغلتون، تر: ثائر ديب، ط وزارة الثقافة بدمشق١٩٩٥، ص١٧٢-١٧٣ و: المرايا المحدبــة؛ مــن البنيوية إلى التفكيكية، عبدالعزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويــت ١٩٩٨، ص٤١٤ الحاشية ٨٧ و: مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ط المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء ١٩٩٤، ص٩٨.

ـ الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية ، ط مؤسسة جمال بيروت (د.ت).
ـ البرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط١ مطبعة العاني بغداد ١٩٦٧
ـ البلاغة، أبو العبّاس المبرد، تح : رمضان عبد التواب، ط٢ مكتبة الثقافة الدينية بالقاهرة ١٩٨٥
ـ بيان إعجاز القرآن، أبو سليمان الخطابي، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، ط٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٦
ـ البيان والتبيين، أبو عثمان الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، ط١ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٤٨
ـ تلخيص الخطابة ، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت ـ دار القلم بيروت (د.ت).
ـ تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، أبو الوليد ابن رشد، تح: محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية القاهرة ١٩٧٢
ـ الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ط ١ مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ١٩٣٨
ـ خصام مع النقاد، مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩١
ـ دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ط٢ مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٨٩
ـ ديوان امرئ القيس وملحقاته، بشرح أبي سعيد السكري، تح: أنور أبو سويلم ومحمد الشوابكة، ط١ مركز زايد للتراث والتاريخ، العين ٢٠٠٠
ـ ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تح: نعمان محمد أمين طه، ط٣ دار المعارف (د.ت)
ـ ديوان حسان بن ثابت ، تح: وليد عرفات، دار صادر بيروت ٢٠٠٦
ـ سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، تح: علي فودة، ط٢ مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٩٤
ـ سمو البلاغة، مؤلف مجهول ، ضمن كتاب: أسس النقد االأدبي الحديث، تبويب: مارك شورر وزميليه، ترجمة: هيفاء هاشم، ط وزارة الثقافة دمشق ١٩٦٦
ـ شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٥١
ـ الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيت درو، تر: محمد إبراهيم الشوس، ط١ مؤسسة فرانكلين بيروت ١٩٦١
ـ الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر ١٩٦٦

ـــ الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضـــل إبـــراهيم، ط٢ دار الفكر العربي القاهرة (د.ت)
ـــ الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بـــن حمـــزة العلـــوي، مطبعـــة المقتطف ١٩١٤
ـــ علم الأسلوب؛ مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٥
ـــ علم اللغة والدراسات الأدبية؛ دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، برنـــد شـــبلنر، تـــر: محمود جاد الرب، ط١ الدار الفنية القاهرة ١٩٨٧
ـــ العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تح: محمـــد قرقـــزان، ط ١ دار المعرفـــة بيروت ١٩٨٨
ـــ عيار الشعر، ابن طباطبا، تح: عبد العزيز المانع، ط دار العلوم بالرياض ١٩٨٥
ـــ في النص الأدبي؛ دراسة أسلوبية إحصائية، سعد مصلوح، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩١
ـــ القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، أزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، تر: منذر عياشي، ط٢ المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء ٢٠٠٧
ـــ قراءة جديدة للبلاغة القديمة، رولان بارت، تر: عمر أوكان، ط١ أفريقيا الشرق الـــدار البيضـــاء ١٩٩٤
ـــ قضايا الشعرية، رومان جاكوبسون، تر: محمد الولي، ومبارك بن حنون، ط١ دار توبقال للنشـــر الدار البيضاء ١٩٨٨
ـــ الكامل في اللغة والأدب، أبو العبّاس المبرد، تح: محمد أحمد الدالي، ط٢ مؤسسة الرسالة بيـــروت ١٩٩٣
ـــ اللغة والإبداع ؛ مبادئ علم الأسلوب العربي ، شكري محمد عياد، ط انترناشينال بـــرس القـــاهرة ١٩٨٨
موقف من البنيوية، فصول مج ١ ع ٢ يناير ١٩٨١
ـــ مبادئ النقد الأدبي، أ . إ. ريتشاردز، تر: مصطفى بدوي، المؤسسة المصـــرية العامـــة للتـــأليف والترجمة والطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٣
ـــ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تح: أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، مكتبة نهضة مصر القاهرة ١٩٥٩-١٩٦٢
ـــ المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، ابن عطية الأندلسي، تح: الرحالي الفاروق ورفاقـــــه، ط١ مؤسسة العلوم الدوحة ١٩٧٧

ـ المرايا المحدبة؛ من البنيوية إلى التفكيكية، عبدالعزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ١٩٩٨.
ـ المزهر في علوم العربيّة وأنواعها، جلال الدين السيوطي، شرحه وضبطه وصحّحه وعنون موضوعاته وعلّق حواشيه: محمّد أحمد جاد المولى، محمّد أبو الفضل إبراهيم، علي محمّد البجاوي، ط٢ دار إحياء الكتب العربية القاهرة (د.ت)
ـ المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، تمام حسان: مجلة فصول، المجلد ٧ العدد ٣-٤ أبريل سبتمبر ١٩٨٧
ـ المصون في الأدب، ، أبو أحمد العسكري، تح: عبد السلام هارون، ط٢ مطبعة حكومة الكويت ١٩٨٤
ـ معركة المصطلحات بين الغرب والإسلام، محمد عمارة، دار نهضة مصر القاهرة ١٩٩٧
ـ المغني في أبواب التوحيد، عبد الجبار، القاضي، الجزء ١٦، تح: أمين الخولي، ط وزارة الثقافة والإرشاد القومي القاهرة ١٩٦٠
ـ مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ط المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء ١٩٩٤
ـ مفهوم الأسلوب، رولفساندل، تر: لمياء عبدالحميد العاني، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد١ السنة الثانية ١٩٨٢
ـ مفهوم الاختيار؛ دراسة في الأسلوبيّات الحديثة والدرس النقدي، أحمد محمد ويس: مجلة بحوث جامعة حلب، العدد ٦٩ سنة ٢٠١٠
ـ من زاوية فلسفية، زكي نجيب محمود ، ط٤ دار الشروق القاهرة ١٩٩٣
ـ الموشح، أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر القاهرة (د.ت)
ـ نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، تر: خالد محمود جمعة، ط١ دار الفكر دمشق ٢٠٠٣
ـ نظرية الأدب، تيري إيغلتون، تر: ثائر ديب، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٥
ـ نظرية الأدب، رينيه ويليك و أوستن وارين، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية دمشق ١٩٧٢
ـ نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٦٣
ـ النكت في إعجاز القرآن، أبو الحسن الرماني، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، ط٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٦

(أبيات المتنبّي في دلائل الإعجاز)

د. محمد هيثم غرة (*)

المقدمة:

المتنبّي شاعر العربيّة الأوّل، كلّما قرأتَ شعره ازددت إعجاباً به، وقد عُني علماء العربيّة - كّلاً بتخصّصه - بالمتنبي، وأفادوا من شعره في بحوثهم النحوية والصرفية واللغوية والعروضيّة والبلاغيّة، وألّفوا في ذلك كتباً وبحوثاً لا يكاد يحصيها محصٍ.

وكان للبلاغيين - كما قلتُ - نصيب من هذه الدراسات والبحوث، تحدّثوا عن اختياره للكلمات و طريقته في صوغ الأساليب واستهلاله لقصائده وتخلّصه وخواتيمه وألفاظه ومعانيه.

(*) أستاذ مساعد ورئيس قسم اللغة العربية في كلية الآداب ــ جامعة دمشق.

كما تحدثوا عن استعاراته وتشبيهاته وكناياته وصوره البديعيّة، فازدهرت كتبهم بأشعاره استشهاداً وتمثيلاً وتحليلاً وإعجاباً واستحساناً.

وجاء هذا البحث ليغطي جانباً آخر من جوانب البلاغة وهو ما يتعلّق بمسائل التقديم والتأخير والفصل والوصل والقصر والحذف والاستفهام والنفي وكلّ ما ينضوي تحت عنوان (نظرية النظم) التي جاء بها إمام البلاغيين عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) وهي الفكرة القائمة على توخّي معاني النحو وترتيب الألفاظ في النطق بموجب ترتيب المعاني في النفس.

فسيدرس هذا البحث نظرة عبد القاهر الجرجاني إلى أبيات من شعر المتنبّي من الزوايا المذكورة.

أبيات المتنبّي في (دلائل الإعجاز)

يرى عبد القاهر الجرجاني أنّ إعجاز القرآن الكريم كامن وراء نظمه، وهو ليس أوّل من تحدّث عن النظم فقد سبقه إليه كثير من العلماء (سيبويه ت ١٨٠ هـ وبشر بن المعتمر ت ٢١٠ والعتّابي ت ٢١٥ والجاحظ ٢٥٥ وابن قتيبة ٢٧٦ وإبراهيم بن المدبر ٢٧٩ والسيرافي النحوي ٣٥٨ والرماني ٣٨٦ والباقلاني ٤٠٦ وآخرهم القاضي عبد الجبار المعتزلي المتوفى ٤١٥ هـ).

وقد صرّح عبد القاهر بذلك عندما قال: (وقد علمت إطباق العلماء على تعظيم شأن النظم وتفخيم قدره والتنويه بذكره وإجماعهم أن لا فضل مع عدمه ولا قدر لكلام إذا هو لم يستقم له ولو بلغ في غرابة معناه ما بلغ ... وأنّه القطب الذي عليه المدار والعمود الذي به الاستقلال...)[١].

لكنّ عبد القاهر تفرّد بهذه النظرة إلى النظم وبهذا الفهم الخاص، فللنظم عند سابقيه دلالات مختلفة لم تلتق مع عبد القاهر إلاّ قليلاً.

فالنظم عند الجاحظ يعني خروج القرآن عن مألوف كلام العرب وما عهدوه من أساليب القول وإنما أعجز هذا النظمُ الناس[٢]، و له كتاب في ذلك، والنظم عند ابن قتيبة بمعنى سبك الألفاظ وضمّ بعضها إلى بعض في تأليفٍ دقيق بينها وبين المعاني[٣]، و كان من أقرب الآراء إلى رأي عبد القاهر رأي القاضي عبد الجبّار المعتزلي .

---

(١) دلائل الإعجاز، ص ٨٠.

(٢) البيان والتبيين للجاحظ ٣٨٣/١.

(٣) أثر القرآن على النقد العربي ــ محمد زغلول ــ ص ١٠٨.

أريد أن أقول إنّ عبد القاهر الجرجاني فسّر إعجاز القرآن بالنظم وعرّف النظم بقوله:

(اعلم أنْ ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله و تعرف مناهجه التي نُهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمتْ لك فلا تخلّ بشيء منها)[١]، وفَهِم القُرّاء أن ليس المراد بـ (علم النحو) العلم الذي يبحث في ضبط أواخر الكلمات ولا هو جملة القواعد الجافّة، وإنما النحو عنده هو العلم الذي يكشف عن المعاني، وما المعاني هنا إلاّ الألوان النفسيّة المتباينة التي تُدرك من علاقات الكلام بعضه ببعض، فقد يقتضي علم النحو أن يُقدّم لفظ على لفظ أو تُعرّف كلمة دون كلمة، أو أن يُذكر المبتدأ في موضع ويُحذف في موضع، وقد يقتضي فصل جملة عن جملة أو قصر صفة على موصوف أو غير ذلك ممّا أُدرج فيما بعد تحت عنوان (علم المعاني).

وفهم القراء أيضاً – وهو حقّ – أنّ كلّ صورة بلاغيّة لا ترقى إلى درجة الجمال إلاّ من خلال النظم، وكذلك المحسّنات البديعيّة التي يطلبها السياق، فكلّ البلاغة عند عبد القاهر تندرج تحت هذا المصطلح (النظم).

انظر كيف يتعجّب ممّن يقرأ قوله تعالى ﴿**واشتعل الرأس شيباً**﴾[٢] فينسب الشرف إلى الاستعارة فيها ولم يرَ للمزيّة موجباً سواها، يتعجّب منه ويرى أن سبب الحسن أنْ سُلك بالكلام طريق ما يُسند الفعل فيه إلى الشيء، وهو لما هو من سببه، يريد إسناد (اشتعل) إلى الرأس، ثمّ تنكير (شيباً) المقلوب عن الفاعل، وتعريف (الرأس) بالألف واللام وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة وهو أحد ما أوجب المزيّة، ولو قيل (واشتعل رأسي) فصرّح بالإضافة لذهب بعض الحسن[٣].

وكذا في قول الشاعر:

سالت عليه شعاب الحيّ حين دعا ... أنصاره بوجوهٍ كالدنانير

ثم قال عبد القاهر: (إنّ في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلاّ من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته)[٤].

وقد شُرحت نظرية النظم وموضوعاتها في كتب البلاغة بالتفصيل، وما يهمّني هنا علاقة الشعر ثم شعر المتنبّي بذلك.

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٨١.

(٢) سورة مريم:٤.

(٣) الدلائل ص ١٠١ ــ ١٠٢.

(٤) نفسه ص ٩٩.

بيّن عبد القاهر الجرجاني أنّ إعجاز القرآن لا يدركه إلاّ من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب فقال: (وذاك أنّا إذا كنّا نعْلم أنّ الجهة التي منها قامت الحجّة بالقرآن وظهـرت ...أنْ كان على حدّ من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر... وكان محالاً أن يَعرف كونـه كـذلك إلاّ من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب وعنوان الأدب والذي لا يُشكّ أنّه كان ميدان القـوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان... كان الصادُّ عن ذلك صادّاً عن أن تُعرف حجّة الله تعـالى، وكان مثله مثل مَنْ يتصدّى للناس فيمنعهم عن أن يحفظوا كتاب الله...)(١).

بعد ما ذمّ الذين يزهدون بالشعر وحفظه والاشتغال به وينظرون إليه على أنّه (ليس فيـه كثير طائل وأن ليس إلاّ ملحة أو فكاهة أو بكاء منزل أو وصف طلل أو نعت ناقة....)(٢).

ورأى عبد القاهر أنّ مظاهر البلاغة إنّما تُستنبط من الشعر فـأكثر مـن الاستشـهاد بـه وأورده حججاً وشواهد على ما ذهب إليه في تحقيق نظرية النظم وتطبيقها.

وكان لشعر المتنبّي من ذلك نصيب، فكان يقدّمه على غيره وكان (على مـذهب أسـتاذه القاضي أبي الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني في تقديم أبي الطيّب على الطـائيّين ثـمّ تقديم البحتري على أبي تمّام)(٣).

واهتمام عبد القاهر بالمتنبّي ليس أمراً جديداً احتاج إليه في (دلائل الإعجاز) فلقـد ألّـف كتاباً في الاختيارات الشعرية عنوانه (المختار من دواوين المتنبّي والبحتري وأبي تمّام) بـدأه بالمتنبّي فقال: (هذا اختيار من دواوين المتنبّي والبحتري وأبي تمّام عمدنا فيه لأشرف أجناس الشعر وأحقها أن يحفظ و يروى... ويفرّغ له الحال... وبدأنا بشعر المتنبّي لأنّ أمثاله أسْـير ومعانيه فيها أغزر ومعارفه في الحكم والآداب أكثر)(٤).

وسيُرى عند الحديث عن بعض أبيات المتنبّي كلّاً على حدة أنّ عبد القاهر الجرجـاني – على إعجابه الشديد بالمتنبّي وانبهاره بشعره – ليس مـن المتعصّـبين لـه أو المتحمّسـين لنصرته، وإنّما كان يقول ماله فيمدحه ويزري به فيما عليه فيعيبه.

وقد آثرتُ إيراد بعض أبيات المتنبّي ثمّ التعليق عليها واحداً واحداً مـن غيـر أن يـرتبط بعضها ببعض دائماً حتى لا يجرّني ذلك إلى أن أكرّر الكلام علـى الـنظم وموضـوعاته أو

---

(١) نفسه ص ٨ و ٩.

(٢) نفسه.

(٣) عبد القاهر الجرجاني ــ سلسلة أعلام العرب ــ بقلم أحمد بدوي ص ٣٦.

(٤) الطرائف الأدبيّة ص ٢١٠، نشر عبد العزيز الميمني هذا الكتاب في الطرائف الأدبيّة وقال: وهذا الاختيار لا أعرف أحداً يكون يعرفه أو يذكره في عداد تآليف الشيخ. الطرائف ص ١٩٨.

أعيده في عناوينه ومصطلحاته فهذا الأمر بات – كما ذكرت قبل قليل – معروفاً بالتفصيل ومشروحاً بطرق مختلفة وبعضه معاد ومكرر.

وحتّى يتسنّى لي أن أظهر الجانب البلاغي المراد في الأبيات المختارة للمتنبّي في الدلائل مسلّطاً الضوء عليها وجاعلاً إياها الأبرز، فأبياته من هذا الجانب غير واضحة المعالم، وكان عبد القاهر يمرّ على كثير منها مروراً سريعاً مع شدة اهتمامه به.

لو الفلكُ الدوّارُ أبغضتَ سعيهُ   لعوّقَهُ شيءٌ عَنِ الدوَرانِ

أدرك عبد القاهر الجرجاني ما ينشأ بين اللفظ والمعنى من ارتباط عضوي وعلاقات لغويّة دقيقة بسبب التحامهما وشدّة ارتباطهما، وعرف دور اللفظ وقيمته، ورأى أنّ اللفظ جسد والمعنى روحه، ولكنّ المزيّة عنده للنظم الذي هو صنعة يُستعان عليها بالفكرة فلا تكون في الألفاظ وحدها وإنّما تكون في النظم القائم على ترتيب الألفاظ في العبارة وفق ترتيب معانيها في النفوس، فلا هو من أنصار اللفظ بصفته مجرّد أصوات ولا هو من أنصار المعنى وحده[1].

يقول: (فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته و أحاله عن طبيعته وذلك مظنّة الاستكراه)[2]. إذ الألفاظ خدم للمعاني.

ودليل ذلك أنّ اللفظ المستحسن في موضع ليس بالضرورة أن يُستحسن في كلّ موضع، ومقياسُ الجمال هو في النظم و في سلك اللفظ ضمن السياق المؤدّى، فكلمةُ (شيء) الواردة في بيت المتنبّي: لو الفلك الدوّار... البيت، بوصفها لفظاً مفرداً لا عيب فيها، لكنّها ضَؤل شأنُها وقلّ حسنها عن مثيلتها في بيت عمر بن أبي ربيعة:

ومن مالئ عينيه من شيء غيره   إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى

ومثيلتها في بيت أبي حيّة :

إذا ما تقاضى المرءَ يومٌ وليلة   تقاضاُه شيء لا يملُّ التقاضيا

ولم يذكر الجرجاني السبب، إلّا أنّه عزا ذلك الضعف إلى حال الكلمة مع أخواتها المجاورة لها في النظم من غير شرح، وهذه عادة عبد القاهر الذي اعتمد في كثير من آرائه على ما يوحيه إليه حسّه وذوقه من غير أن يعلّل، يقول: (فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم لما اختلف بها الحال

(١) انظر الصورة البلاغية ــ د. أحمد دهمان ١/٢١٠ ــ٢١١.

(٢) أسرار البلاغة ــ عبد القاهر الجرجاني ــ ص ٥ (تحقيق محمود شاكر).

ولكانت إمّا أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً)[١]، علماً أن بعضها قابل لأن يقال فيه شيء آخر، فهذا محقّق كتابه الشيخ محمود شاكر يعدّ كلمة (شيء) في بيت المتنبّي المذكور كبيرة موحية على عكس ما رأى الجرجاني، فالبيت من قصيدة في كافور كأن المتنبي ينفث في بعضها عمّا في صدره من الغيظ على كافور واستهانته به، وكلمة (شيء) تكشف عن هذه الاستهانة، فجعل محقّق الكتاب تنكير هذه الكلمة دلالة على الاستهزاء والاستهانة بكافور.

ومع ذلك فإذا أراد المرء أن يعود إلى السبب في قلّة استحسان عبد القاهر للكلمة في البيت فإنه قد يقف أمام إسناد (عوّق) إلى (شيء) وهو اللفظ الذي اجتمع فيه العين و القاف وهما غير مُستساغَيْنِ في النطق مجتمعين متقاربين هكذا، أو أمام توسّط (شيء) بين (عوّق) و(الدوران) وفي ذهن الجرجاني أن النظم نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش[٢].

وقد جُعل البيت من قلائد المتنبّي لولا كلمة (شيء) التي انتابها من الضعف ما ينبغي أن يجتنبه الفحول[٣]. وجعله الثعالبي عوذة للأبيات التي قبله بعد ما أحسن فيها المتنبّي غاية الإحسان[٤]، وعدّه ابن النقيب من باب قبح المقطع وهو ختم الكلام بكلام لا هو حسن السبك ولا بديع المعنى[٥].

ولذا اسمُ أغطيةِ العيونِ جفونُها   مِنْ أنّها عملَ السيوف عواملُ

يقول: إنما سُميّت أغطية العيون جفونها لأنّها ضمّت أحداقاً تعمل عمل السيوف، والبيت عند عبد القاهر منعوت بفساد النظم وسوء التأليف، وربّما كان هذا لتقديم المفعول المطلق (عمل) على عامله من غير أن يقتضي علم النحو ذلك، وهو في معرض حديثه عن النظم يقول : هو أن (تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو)[٦].

فإذا اقتضى علم النحو تقديماً للّفظ قُدّم، وهو لا يقتضي ذلك إلاّ لمسوّغ بلاغي، وما من مسوّغ هنا، ولو لم يكن في كتب النحو ما يمنعه[٧]، لكنه لم يعرف في فصيح كلامهم، فليس في القرآن منه شيء، قال تعالى: ﴿**ورتّل القرآن تَرتيلاً**﴾ المزمّل:٤ ﴿**فلا تميلوا كلّ الميل**﴾ النساء ١٢٩: ﴿**فأخذناهم أخذ عزيز مقتدر**﴾ القمر:٤٢.

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٤٨.

(٢) نفسه ٥٠.

(٣) الوساطة بين المتنبّي و خصومه ــ علي بن عبد العزيز الجرجاني ص ١٨١.

(٤) يتيمة الدهر ١/ ٢١٦.

(٥) مقدمة ابن النقيب ص ٢٨٨.

(٦) دلائل الإعجاز ص٨١.

(٧) انظر شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ٤٧٢/١، وشذور الذهب لابن هشام ص ٢٢٦.

ويؤكّد الفكرة أن المفعول المطلق مؤكّد لعامله أو مبيّن لنوعه ولا يجيء التوكيد قبل المؤكّد، ولم تترتب ألفاظ المتنبّي في البيت وفق ترتيب المعاني في النفس، وهو الشيء الذي يجعله عبد القاهر شرطاً في حسن النظم، وقد سماه في موضع آخر تعقيداً وذكر أنه مذموم لأجل أنّ اللفظ (لم يرتب الترتيب الذي يمثّله تحصّل الدلالة على الغرض حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ... وإنّما ذمّ لأنّه أحوجك إلى فكر زائد عن المقدار الذي يجب في مثله وأودع المعنى لك في قالب غير مستوٍ ...حتّى إذا رمتَ إخراجه عَسُر عليك وإذا خرج خرج مشوه الصورة ناقص الحسن)[1].

وفاؤُكُما كالربعِ أشْجاهُ طاسِمُهْ　　　بأنْ تُسعدا والدمعُ أشفاهُ ساجِمُهْ

هذا من الأبيات التي فسد نظمها وضعف تأليفها لما وقع فيها من خلل عائد إلى ما فيها من تقديم وتأخير و حذف وتأويل لم يقتضِهِ علم النحو و هو الاقتضاء الذي جعله عبد القاهر مقياساً لسلامة النظم في تعريفه للنظم عندما قال: هو (أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو)[2].

والمتنبّي في البيت يخاطب اللذَيْن عاهداه على أن يسعداه عند ربع الأحبّة بالبكاء ،فيقول لهما: وفاؤكما لي بإسعادي على البكاء كهذا الربع ، ثمّ بيّن وجه الشبه كما يقول العكبري فقال: أشجى الربع دارسه كلّما تقادم عهده كان أحزن لزائره وأشدّ لحزنه، وأشفى الدمع للحزن سائله المنهلّ الجاري ، فابكيا معي بدمع ساجم فإنّه أشفى للغليل كما أنّ الربع أشجى للمحب إذا درس[3].

وفي البيت تأخير (بأن تسعدا) المتعلّق بالمبتدأ (وفاؤكما) وقد أخذ المبتدأ خبره (كالربع) فقد تعلّقت الباء بالمبتدأ بعدما أُخبر عنه، و فُصل بالخبر بين المبتدأ وما يتعلق به وهذا غير جائز، لذلك تأول النحاة إعراباً آخر فعلقوا الباء بفعل محذوف دل عليه (وفاؤكما)، فكأنه قال: وفاؤكما كالربع، ثمّ قال: وفيتما بأن تُسعدا.

قال ابن الشجري: «مما وقع الفصل فيه بين المصدر و ما اتّصل به في المعنى فوجب حمله على فعل يدل عليه المصدر قول المتنبّي :وفاؤكما كالربع...البيت، ثم قال (بأنْ تسعدا) فعلق في المعنى بالوفاء لأنه أراد (وفاؤكما بأن تسعدا كالربع) فلما فصل بينهما بأجنبي وجب عند النحويين تعليقه بمضمر»[4].

(١) أسرار البلاغة ١٢٠، وانظر شرح السعد التفتازاني ص ٤٨.
(٢) دلائل الإعجاز ص٨١.
(٣) انظر شرح ديوان أبي الطيب المتنبّي للعكبري ٢/٢٩٦.
(٤) أمالي ابن الشجري ١/٢٩٩.

وعدّ الثعالبي هذا البيت من قبيح المطالع و قال: إن مثل هذه الابتداءات «لعمري ليست من أحرار الكلام و غرره بل هي كما نعاها عليه العائبون مستبشعة تكلّف لها اللفظ المعقد والترتيب المتعسف لغير معنى بديع»(١).

كما عاب صاحب الوساطة هلهلة النسج فيه وفساد النظم إذ فصل بين الباء ومتعلّقها بخبر الابتداء قبل تمامه، وقدم وأخّر وعمّى و عوّص(٢).

ولم يغب هذا الأمر عن المتنبّي ذاته فقد سأله ابن جنّي عن تعليق (بأن) فقال : بالمصدر الذي هو (وفاؤكما)، فقال ابن جنّي: فيم رفعت (وفاؤكما) قال: بالابتداء، فقال ابن جنّي: فأين خبره؟ قال: (كالربع)، فقال ابن جنّي: هل يصحّ أن يخبر عن اسم قبل تمامه وقد بقيت منه بقية وهي الباء؟ قال المتنبّي: هذا لا أدري ما هو إلا أنه قد جاء في الشعر له نظائر، وأنشده بيت الأعشى:

لسنا كمن حلّت إيادٍ دارها ... بكر بوقت حبّها أن تُحصدا

فأبدل (إيادٍ) من(مَنْ) أي (كإياد) التي حلت دارها، فـ(دارها) ليست منصوبة بـ (حلّت) هذه، وإن كان المعنى يقتضي ذلك، لأنّه لا يُبدل الاسم إلا بعد تمامه، وإنما نصبها بفعل مضمر دل عليه (حلّت) الظاهر، كأنه قال فيما بعد حلّت دارها....(٣).

غَصَبَ الدهرَ والملوكَ عَلَيْها ... فبناها في وجْنَةِ الدهرِ خالا

استنقذ سيف الدولة هذه القلعة من الدهر و من الملوك وقد قهرهم ، وجعلها كالخال الذي يتزيّن به الوجه، أو كأنّ الدهر زيّن بها وجهه(٤).

وهي استعارة غاية في الحسن لم يخف العلماء إعجابهم بها ، يقول ابن جنّي: «ما أحسن هذه الاستعارة »(٥).

لكن عبد القاهر يجعل الاستعارة والكناية و التمثيل وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النظم، فعنها يحدث وبها يكون ويقول: «إن في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته»(٦).

---

(١) يتيمة الدهر ١/١٨٢.
(٢) ينظر الوساطة ٩٨ والاتجاهات النقدية لعبيدات ص ١٦١.
(٣) انظر تفسير أبيات المعاني ص ٢٢٥،وشرح ديوان أبي الطيب للعكبري٢/٢٩٧.
(٤) شرح ديوان أبي الطيب للعكبري ٢/١٣٤.
(٥) الفسر ٣/٣٤.
(٦) دلائل الإعجاز ص ١٠٠

فاستعارة الوجنة للدهر ليست السبب في الحسن و لو كانت من أسبابه، و موضع الأعجوبة في البيت أنّ أخرج المتنبّي الكلام مخرجه وأن أتى بالخال منصوباً على الحال من قوله (فبناها)، يقول عبد القاهر: «أفلا ترى أنّك لو قلت (وهي خال في وجنة الدهر) لوجدت الصورة غير ما ترى»[1]، ثم يشبه ذلك بقول ابن المعتزّ:

يا مسكة العطّار وخال وجه النهار

ويقول: إنّ الملاحة في الإضافة بعد الإضافة لا في استعارة لفظة الخال، لذلك يتعجّب عبد القاهر ممن إذا سمع قوله تعالى ﴿**و اشتعل الرأس شيباً**﴾ مريم:٤ لم يزد فيه على ذكر الاستعارة ولم ينسب الشرف إلا إليها، علماً أن المزية و الروعة التي تدخل على النفوس أن سُلك بالكلام مسلك بديع إذ أُسند الفعل إلى غير ما هو له، وأُتي بالذي الفعل له في المعنى منصوباً بعده، وهذا الإسناد إنّما كان لما بينهما من اتّصال وملابسة كقولك (طاب زيد نفساً)...فكان الشرف أنْ سلك فيه هذا المسلك وتُوخّي به هذا المذهب، ولو قال (اشتعل شيب الرأس) لما كان له من الحسن والفخامة شيء[2].

فليست الاستعارة صاحبة الفضل في حسن البيت، و إنما كان للنظم شأنه في ذلك، وعبد القاهر يجعل كل أنواع البلاغة تابعة للنظم منضوية تحت عنوانه، إذا حَسُن النظم حسنت الاستعارة في داخله، والدليل على ذلك في الشاهد – كما قال – أنّك لو قلت (وهي خال في وجنة الدهر) لما كان لها من الحسن شيء علماً أنّها استعارة[3].

وما أنا أسقمتُ جسمي به ولا أنا أضرمتُ في القلب نارا

وما أنا وحدي قلتُ ذا الشعر كلَّهُ (ولكنْ لشعري فيك من نفسه شعرُ)

وجه الاستشهاد في البيتين واحد و هو أنّ تقديم الاسم في الكلام المنفي يقتضي وجود الفعل، والاسم هنا الضمير (أنا) و الفعل في البيت الأول (أسقمتُ) وفي الثاني (قلت)، ومعنى وجود الفعل أن الإسقام والإضرام في البيت الأوّل موجودان ثابتان، وليس القصد بالنفي إليهما، ولكن إلى أن يكون هو الجالب لهما[4].

وكذلك في البيت الثاني فإنّ الشعر مقول ينفي عن نفسه أن يكون الفاعل دون أن ينفي وجود الفعل، لذلك لا يُقال: ما أنا سعيت في حاجتك ولا أحد سواي لمناقضة منطوق الثاني

(١) نفسه ص ١٠٣.
(٢) نفسه ص ١٠١.
(٣) نفسه.
(٤) انظر دلائل الإعجاز ص ١٢٥.

مفهوم الأول[١]، ويجوز أن يُقال: ما سعيت في حاجتك ولا أحد غيري، لأنه لا تقديم فيه للفاعل على الفعل، ولأن تقديم الفعل مع النفي يفيد نفي فعل وجوده غير ثابت[٢].

أما تقديم المسند إليه مع النفي فإنه يفيد تخصيصه بالخبر الفعلي، فمعنى (ما أنا قلت هذا) أي لم أقله مع أنه مقول، فأفاد نفي الفعل عن (أنا) و ثبوته لغيره[٣].

وكأن المشار إليه هنا أمران: الأوّل ضرورة أن يكون المسند إليه المتقدّم بعد النفي، والثاني أن يكون المسند فعلاً أو ما في معنى الفعل كاسم الفاعل والصفة المشبّهة مثلاً في قوله تعالى على لسان قوم شعيب ﴿**وما أنت علينا بعزيز**﴾ هود:٩١ بيّن أنّ المسند إليه هنا أفاد التخصيص فجاء مقدّماً مقترناً بنفي (وما أنت) وليس غرض هؤلاء نفي العزّة عنه فحسب وإنّما غرضهم أن يثبتوها لرهطه وقومه، والدليل قوله تعالى بعد ذلك ﴿**قال يا قومي أرهطي أعزّ عليكم من الله**﴾ هود:٩٢[٤].

وكذا في البيت الثاني (وما أنا وحدي قلت...) فان الشعر مقول على ما ذكر، وإنما نفى أن يكون هو القائل وحده، ويؤيد هذا معنى البيت الذي ينطوي على الفكرة التالية: «إنّ شعري يهواك ويؤثرك فهو الذي قال الشعر فيك وطاوعني على مدحك»[٥].

و ينسحب معنى هذا التقديم عند عبد القاهر على المفعول، فإذا قيل (ما زيداً ضربتُ) بتقديم المفعول كان المعنى على أنّ ضرباً وقع منك على إنسان، ونفت (ما) في العبارة أن يكون زيداً، فهي لم تنفِ الضرب كما مرّ قبل قليل – لذلك لا يقال (ما زيداً ضربت ولا أحداً من الناس).

و كذا الحكم على الجار و المجرور في مثل قولك (ما بهذا أمرتُك) فإنّ الأمر واقع لكن النفي متّجه نحو الجار والمجرور[٦].

أَنْتَ الحبيبُ و لكنّي أعوذُ بِهِ   من أنْ أكون محبّاً غَيْرَ محبوبِ

في مدح كافور، و الضمير في (به) مردود إلى الحبيب أي أنت الحبيب الذي لا بدّ لي منه، يقول: «إنّي أحبك و أنت حبيب إليّ، و إنّي أعوذ بك من ألاّ تحبّني لأنّ من نكد الدنيا أن تحبّ من لا يحبّك كما قال القائل :

---

(١) الإيضاح ١٧١/٣.

(٢) انظر التبيان للطيبي ص ٤٤.

(٣) الإيضاح ١٧١/٣.

(٤) كما ذكر الزمحشري في الكشاف ٢٣١/٢.

(٥) جواهر الآداب وذخائر الشعراء و الكتّاب للشنتريني٢/٩٧٥.

(٦) انظر دلائل الإعجاز ص ١٢٦ــ١٢٧.

ومـــــن الشـــــقاوة أن تحـــــبّ   ولا يحبّـــك مــــن تحبّـــــه»[١].

يؤكّد عبد القاهر فكرته التي ذهب إليها في تحليل الشاهد (١٢) ردّاً علـى مـن يظـنّ أنّ المعرفتين إذا وقعتا مبتدأ وخبراً لم يختلف المعنى فيهما بتقديم و تأخير، فليس قولـك (زيـدٌ أخوك) وهما معرفتان مثل (أخوك زيد) وهما معرفتان أيضاً.

وقد بين الرازي هذا الفرق بقوله: «إن المبتدأ هو الموصوف والخبر هو الصـفة، فكمـا وجب أن يكون أحدهما في الوجود أولى بأن يكون موصوفاً والآخر بأن يكون صفة، فكـذلك في اللفظ، فإذا قلنا (الله خالقنا) فالخالقية صفة لله تعالى و هي متعيّنـة للخبريّـة ولا تصـلح للابتداء»[٢]، وليست مثل: (خالقنا الله) .

وقول المتنبي (أنت الحبيب) في البيت يختلف عن قولك (الحبيب أنـت) فـالمعنى فـي الثانية أنّه «لا فصل بينك و بين من تحبّه إذا صدقت المحبة و إن مَثَلَ المتحابّين مثـل نفـس يقتسمها شخصان»[٣] وليس الأمر كذلك في (أنت ا لحبيب)، ولا مثل المتحابّين ههنـا مثـل نفس يقتسمها شخصان كما أشار بدليل ما جاء في عجز البيت (من أن أكـون محبّـاً غيـر محبوب).

يقول عبد القاهر: «إنّ معنى (أنت الحبيب) أنك الذي أختصه بالمحبة من بـين النـاس»[٤] وأل فيها مثلها في الشجاع من (أنت الشجاع) تريد أنّه الذي كملت فيه الشجاعة، إلاّ أنّ بينهما اختلافاً، فقولك (أنت الشجاع) يقتضي أن لا شجاعة في الدنيا إلا ما تجده عنـده و مـا هـو شجاع به، وليس في (أنت الحبيب) معنى أنّه لا محبة في الدنيا إلا ما هو بـه حبيـب، بـل المراد أن المحبّة مني بجملتها مقصورة عليك وأنّه ليس لأحد غيرك حظ في محبة منّـي[٥]. وعلى هذا فإنّ أل تفيد معنى القصر تحقيقاً لا مبالغة كما في (أنت الشجاع)[٦] .

والدليل على ذلك ما تقرؤه في موضع آخر من الدلائل عن وجوه التعريف بالألف والـلام تحت ما ذكره المؤلف في الوجه الأول إذ قال: أحدهما أن تقصر جنس المعنى على المخبـر

---

(١) الفسر ٥٦٢/١ وانظر شرح البرقوقي ٣٠٠/١.
(٢) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ص ١٦٣.
(٣) دلائل الإعجاز ص ١٩٠.
(٤) نفسه ١٩٠.
(٥) نفسه ١٩٢.
(٦) انظر الجنى الداني للمرادي ص ١٩٤ والإيضاح ٢٤٦/٣.

عنه لقصدك المبالغة كقولك (عمرو هو الشجاع) تريد أنه الكامل في الشجاعة، لكنْ أخرجتَ الكلام في صورة توهم أن ليست الشجاعة إلا فيه[١].

وكأنّي بعبد القاهر في شرحه المطوّل على هذا الشاهد وربطه بأمثلة أخرى و مقارنته بها يريد أن يؤكد للقارئ أن عبارتي (أنت الحبيب) و (الحبيب أنت) مختلفان في نفس المتكلّم، و لو استوى عند بعضهم الإعراب فيهما فظنّ أنّ (الحبيب) في الثانية خبر مقدّم – على نيّة التأخير مثلاً – لكنّه ليس كذلك في جوهر النظم القائم على تغيير المعنى الذي اقتضاه التقديم والتأخير، وقد أدركنا أن ترتيب اللفظ في عملية النظم إنّما يكون حسب ترتيب المعنى في النفس.

و توهّموا اللعبَ الوغى، والطعنُ في الـ   هيجاءِ غيرُ الطعنِ في المَيدْانِ

جعل عبد القاهر البيت مثالاً بيّناً على أنّ من شأن المصدر أن يفرّق بالصلات كما يفرّق بالصفات، فيكون بين المصادر اختلاف بالصفات إذ تقول: (علم ضروري – علم مكتسب – علم جليّ– علم خفيّ) وترى أن العلم في الأوّل غير العلم في الثاني و غير العلم في الثالث..، وتقول: (ضرب شديد – ضرب خفيف) وترى أنّ الضرب الأوّل غير الضرب الثاني، والمصدر واحد وهو الضرب، إلاّ أنّه اختلف عن الثاني بالصفة .

ويكون بين المصادر اختلاف بالصلات كالاختلاف بين (الضرب بالسيف و الضرب بالعصا)، والضرب جنس واحد، لكنّك عندما عدّيته إلى السيف صيّرته نوعاً مخصوصاً، وكذلك عندما عديته إلى العصا.

و(الطعن) في بيت المتنبّي عُدّي أوّلاً إلى الهيجاء، وعُدّي ثانياً إلى الميدان، والاجتماع في اسم (الطعن) لا يوجب اتفاقهما لأنّ الصلة قد فصلت بينهما و فرقتْهما[٢]، الصلة الأولى (في الهيجاء) والصلة الثانية (في الميدان)، فالطعن في الحرب مختلف تماماً عن الطعن في ميدان اللعب، لأنّ طعن اللعب طعن مع إبقاء ولا إبقاء في الحرب كما يقول البرقوقي[٣].

وهذا يكون في كلّ شيء تعدّى إليه المصدر وتعلّق به مثل المفعول به والحال، كقولك في الأول: (ليس إعطاؤك الكثير كإعطائك القليل) وفي الثاني: (ليس إعطاؤك معسراً كإعطائك موسراً)[٤].

(١) دلائل الإعجاز ص ١٧٩.
(٢) نفسه ص ١٣٩.
(٣) شرح ديوان المتنبّي ٤/٣٠٩.
(٤) دلائل الإعجاز ص ١٩٤.

وما عفتِ الرياحُ لهُ مَحّلاً عَفاهُ مَنْ حدا بِهِمُ وَساقا

من مقدّمة قصيدة في مدح سيف الدولة، قبله البيتان التاليان:

أيدري الربع أيّ دم أراقا وأيّ قلوب هذا الركب شاقا

لنا و لأهله أبداً قلوب تلاقى في جسوم ما تلاقى

وما عفت الرياح............

قال المعرّي في شرح البيت: «إن الرياح لم تعف محلا بهذا الربع ، فقد كانت تهبّ عليه وهم حلول به فلا تمحو له رسماً ولا تعفو لها أثراً، فلمّا حدا بهم حادي الرحيل و ساق إبلهم سائقه عفت منازله و درست أطلاله، فليس للرياح فيه صنع، و إنّما ذلك من صنيع من حدا إبلهم وساقها»(١).

والبيت في دلائل الإعجاز(٢) شاهد من شواهد الاستئناف على معنى جعل الكلام جواباً في التقدير فلم يحتج إلى واو، فالشاعر لمّا نفى فعل (عفا) عن الرياح كان مظنّة أن يُسأل عن الفاعل.

قال عبد القاهر: «كان في العادة إذا نُفي الفعل الموجود الحاصل عن واحد فقيل (لم يفعله فلان) أن يقال : فمن فعله ؟ قدّر كأنّ قائلاً قال: قد زعمت أن الرياح لم تعف له محّلاً فما عفاه إذاً؟ فقال مجيباً له: عفاه من حدا بهم وساقا»(٣)، فكان الشطر الثاني على هذا الأساس جواباً عن سؤال مقدر مفهوم من الجملة الواقعة في الشطر الأول، وهو المعروف بالاستئناف البياني في كتب البلاغة، ثم جعل فيما بعد حالة من حالات الفصل بين الجمل، سميت عندهم (شبه كمال الاتّصال)(٤).

وقد سُبق هذا البيت في الدلائل بمثال آخر قريب منه وهو قول اليزيدي :

ملّكتُهُ حبلي ولكنّه ألقاه من زهد على غاربي

وقال إنّي في الهوى كاذب انتقم الله من الكاذب

(١) نفسه ٣/١١٥ ــ ١١٦.

(٢) ص ٢٣٨.

(٣) دلائل الإعجاز ص ٢٣٨.

(٤) انظر تلخيص المفتاح للقزويني ص ١٨٨.

فقد استأنف قوله (انتقم الله من الكاذب) لأنّه جعل نفسه كأنّه يجيب سائلاً قال له: فما تقول فيما اتهمك به من أنّك كاذب؟ فقال: أقول: انتقم الله من الكاذب[١].

وقد كان الجواب كما يُرى عن سؤال مقدّر مفهوم من الجملة السابقة، قُدّر السؤال من جملة (وما عفت الرياح له محّلاً) فقيل: ما عفاه إذاً؟ جاء في الجواب (عفاه من حدا..)، قال عبد القاهر: «إذا كان السؤال مقدراً كالذي عليه البيت وجب ذكر الفعل في الجواب، فلو قلت: (وما عفت الرياح له محلاً، من حدا بهم وساقا) تزعم أنّك أردت: (عفاه من حدا بهم وساقا) ثم تركت الفعل أحلتَ. لأنّه إنّما يجوز تركه حيث يكون السؤال مذكوراً (لا مقدراً) لأن ذكره فيه يدل على إرادته في الجواب، فإذا لم يُؤتَ بالسؤال لم يكن إلى العلم به سبيل»[٢] .

أما إذا كان السؤال ظاهراً مذكوراً فإنّ الأكثر ألا يذكر الفعل في الجواب و يقتصر على الاسم وحده، بمعنى أنه لو قيل: (إن كانت الرياح لم تعفه فما عفاه ؟) يجوز أن تقول : (من حدا بهم وساقا) من غير (عفاه)، كما تقول في جواب من يسأل: من فعل هذا؟ زيدٌ، ولا يجب أن تقول: فعله زيد، ولعلّه من باب قوله تعالى ﴿**ولئنْ سألتهم مَنْ خلقهُم ليقولُنّ الله**﴾ الزخرف:٨٧.

إذ لم يقل (ليقولن خلقهم الله)[٣].

مـا كـلُّ مـايتمنّى المـرءُ يدركُـهُ (تجري الرياحُ بما لا تشتهي السفنُ)

إذا وقع النفي على لفظ (كلّ) سواء كان الخبر فعلاً كما في البيت وقول الشاعر:

ما كلّ رأي الفتى يدعو إلى الرشد

أو غير فعل كما في قول الشاعر :

مـا كـلّ ماشـيةٍ بالرحـل شـملالُ

و قول العرب: (ما كل سوداء تمرة)[٤]، توجه النفي إلى الشمول خاصة لا إلى أصل الفعل أو الخبر، وعلى هذا يجوز أنّ يكون الإنسان في بيت المتنبّي:

ما كلّ مـا يتمنّـى المـرء يدركـهُ

(١) انظر دلائل الإعجاز ٢٣٧ـ٢٣٨.

(٢) نفسه ص ٢٣٩

(٣) إذا ذكر الفعل فيما يشبه هذا فلأسباب بلاغية آخرى.

(٤) الطراز ١٩٤/٢ ـ ١٩٥.

مدركاً بعض متمنّاه ، ولا فرق عندئذ بين (ما كلّ مايتمنى المرء يدركه) و(ما يدرك المرء كلّ ما يتمناه) ، ولو لم يسبق النفي (كل) فقلت (كل مايتمنّى المرء لا يدركه) لتغير المعنى و لصار بمنزلة أن يقال : (إن المرء لا يدرك شيئاً ممّا يتمناه) .

والمراد أن النفي الداخل على (كل) لا ينسحب على خبرها و إنما ينفي الشمول فيها، فالإدراك في بيت المتنبّي حاصل لم يشمله النفي، و إنّما وقع النفي على الشمول في (كل).

قال ابن هشام: «قال البيانيّون: إذا وقعت (كل) في حيز النفي كان النفي موجها إلى الشمول خاصة، وأفاد بمفهومه ثبوت الفعل لبعض الإفراد كقولك (ما جاء كل القوم) و(ما كل القوم جاؤوا)»[١].

وإنما ألجأ عبد القاهر إلى الحديث عن بيت المتنبّي ووضع (كل) في الكلام اختلافُ القوم - كما يقول - في رفع (كل) و نصبها من قول أبي النجم:

قد أصبحتْ أم الخيار تدّعي

عليّ ذنباً كلّه لمْ أصنعِ

إذ بيّن لهم أن لا وجه للنصب فيه «لأنّه أراد أنّها تدّعي عليه ذنباً لم يصنع منه شيئاً البتة لا قليلاً ولا كثيراً ولا بعضاً ولا كلاً، والنصب يمنعه من هذا المعنى و يقتضي أنّ يكون قد أتى من الذنب الذي ادعته بعضَه»[٢].

فذكر وضع (كلّ) - والفعل منفي - ثمّ ذكر وضع (كلّ) وهي منفيّة.

بدتْ قمراً ومالتْ خوطَ بانٍ وفاحتْ عنبراً ورنتْ غزالا

سيق هذا البيت في (دلائل الإعجاز) في موضعين[٣]، في الموضع الأوّل لدى شرح عبد القاهر للمجاز الحكمي في بيت الخنساء:

ترتع ما رتعت حتّى إذا ادّكرت فإنّما هي إقبالٌ وإدبارُ

إذ يقول: لم تتجوّز الشاعرة في نفس الكلمة (إقبال و إدبار) و إنّما تجوّزت في أن جعلت (البقرة الوحشيّة) لكثرة ما تقبل وتدبر ولغلبة ذاك عليها كأنها قد تجسّمت من الإقبال والإدبار[٤].

---

(١) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام ص ٢٦٥

(٢) دلائل الإعجاز ص ٢٧٨.

(٣) الأول ص ٣٠٢ والثاني ص ٤٥٠.

(٤) انظر دلائل الإعجاز ص ٣٠١.

ورفض عبد القاهر رأيَ مَنْ جعل بيت الخنساء من باب حذف المضاف و إقامة المضاف إليه مقامه كأن يكون التقدير (فإنّما هي ذات إقبال وإدبار)، ورأيَ من أدرجها في باب قوله تعالى ﴿**واسأل القرية**﴾ يوسف:٨٢ لأنّ المضاف المحذوف في الآية وأمثالها في سبيل ما يحذف من اللفظ ويراد في المعنى، وليس الأمر كذلك في بيت الخنساء. ومَنْ قال ذلك أفسد الشعر وخرج إلى القول العامي المرذول وكان شأنه في ذلك شأن من يجعل قول المتنبي:

بدتْ قمراً ومالتْ خوطَ بانٍ وفاحتْ عنبراً ورنتْ غزالا

من باب حذف المضاف أيضاً، ويكون التقدير: (بدت مثل قمر وما لت مثل خوط بان وفاحت مثل عنبر ورنت مثل غزال) فيخرج إلى الغثاثة وإلى ما يعزل البلاغة عن سلطانها ويُخفض من شانها ويصد الناس عن محاسنها(١) .

وكأنّ عبد القاهر عندما رفض أن يكون التقدير (بدت مثل قمر...) يمهد للحديث عن البيت ذاته في الموضع الثاني من كتابه(٢). وهو هناك لبيان أنه من قبيل الاستعارة و ليس من قبيل التشبيه(٣). فالاستعارة فيه أبلغ لأنها تدل على قوّة الشبه وأنّه قد تناهى إلى أن صار المشبّه لا يتميز عن المشبّه به في المعنى الذي من أجله شُبّه به(٤).

وليس في أسلوب التشبيه اتحاد بين المشبّه و المشبّه به في المعنى– ولو أسقطت أداة التشبيه ــ فليس الطرفان شيئاً واحداً، و المعروف أن التشبيه يقتضي المغايرة ن فالمشبه غير المشبه به ، أما في الاستعارة فيُدّعى دخول الأوّل بالثاني حتى يصيرا واحداً، فمن يسمع (بدت قمراً...البيت) يخل أنّها هي و القمر شيء واحد، وكذلك الأمر في بيت الوأواء الدمشقي:

فأسبلت لؤلؤاً من نرجس و سقت ورداً وعضّت على العناب بالبرد

فلو صرح بالتشبيه وقال: فأسبلت دمعاً كأنه اللؤلؤ بعينه من عين كأنها النرجس...لما كان في البيت شيء من الحسن .

---

(١) نفسه ٣٠٢.

(٢) نفسه ص ٤٥٠.

(٣) جعله القزويني من التشبيه المفروق الإيضاح ٧٦/٢، وجعله الثعالبي من التشبيه الحسن بغير أداة التشبيه، يتيمة الدهر ٢٢٤/١، وهو كذلك عند ابن رشيق في العمدة ص ٢٠٥ و الطيبي في التبيان ص ٨١.

(٤) انظر دلائل الإعجاز ص ٤٤٨.

إذ من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت حسناً، حتّى إنّك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد أُلف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس و يلفظه السمع...)[١].

وقد عدّ يحيى بن حمزة العلوي هذا البيت- بيت المتنبّي- من رقيق الاستعارة وبديعها[٢].

نحنُ ركبٌ ملجنّ في زيّ ناسٍ فوقَ طيرٍ لها شخوصُ الجمالِ

إنّهم كالجنّ في إلفة المجاهل و الفلوات، وركائبهم كالطير في سرعة قطع المسافات، وهو قريب من بيت أبي تمّام:

في ثبة إن سروا فجنٌّ أو يممّوا شقّة فطَيْرُ[٣]

و البيت عند ابن جنيّ من التشبيه المقلوب كما ذكر ابن سنان[٤]، وكذلك عند ابن معصوم[٥]، والتقدير: نحن ركب من الإنس في زيّ الجنّ فوق جمال لها شخوص الطير.

لكنّه عند عبد القاهر من الاستعارة التي يراد بها المبالغة[٦]، و كذلك عند ابن سنان الخفاجي، وحمل البيت على الاستعارة يُبرز ما فيه من قوّة الأداء وحسن الادّعاء، والاستعارة عند الجرجاني هي ادّعاء معنى الاسم لشيء من أجل المبالغة و ليست نقل اسم عن شيء إلى شيء[٧]، فقد ادعى الشاعر معنى اسم الجنّ للخبر في قوله (نحن ركب ملجنّ...) أي من قوم كالجنّ، ثم حذف المشبّه (القوم) وادّعى لهم معنى المشبّه به (الجنّ)، وهو الضرب الأول من ضربَيْ الاستعارة اللذين جاءا بعد عبد القاهر تحت اسم الاستعارة التصريحية و الاستعارة المكنيّة. وعبّر عبد القاهر عن النوع الأوّل بقوله: «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، و تجيء إلى اسم المشبّه به فتعيره المشبّه وتجريه عليه، أي أن تجعل الشيء الشيء ليس به، تريد أن تقول رأيت رجلاً كالأسد، فتقول : رأيت أسداً»[٨].

---

(١) نفسه ٤٥٠.

(٢) الطراز ١٢٢/٣.

(٣) شرح ديوان المتنبّي للبرقوقي ٣١١/٣.

(٤) سر الفصاحة ص ١١٦ ــ ١١٧.

(٥) أنوار الربيع ١١٨/٣.

(٦) انظر دلائل الإعجاز ص ٤٣٤.

(٧) وهو يخالف بهذا الرماني (النكت في إعجاز القرآن) ص ٧٩، و القاضي الجرجاني في(الوساطة) ص ٧٧، و القزويني في الإيضاح ١٥١/٢ و غيرهم .

(٨) دلائل الإعجاز ص ٦٧.

وهي عنده ليست نقل اسم عن شيء إلى شيء، وعبد القاهر ينكر على من يرون هذا الرأي ويستغرب من نظرتهم إلى عبارة (رأيت أسداً) ظانّين أن لفظ (الأسد) إنّما نُقل عمّا وضع له في اللغة واستُعمل في معنى غير معناه، وقد ثبت عند العقلاء أنّ الاستعارة أبداً أبلغ من التشبيه، فكيف يكون ذلك إذا كان الأمر فيها قائماً على النقل[١] ؟ و الحديث عن ذلك يطول وليس مكانه هنا.

أقول : لما رأى الشاعر من خصائص الجنّ صفة لزوم المفاوز أثبت معنى هذا الاسم على القوم، و لما رأى من خصائص الطير صفة السرعة في السير أثبت معنى اسم الطير على الإبل، وذلك كلّه على سبيل المبالغة التي استدعتْها الاستعارات في البيت إذ عدّ نفسه وجماعته من جنس الجنّ و عدّ جماله من جنس الطير[٢].

خميسٌ بشرقِ الأرض و الغربِ زحفُهُ وفي أُذُنِ الجوزاء منه زمازمُ

يصف المتنبّي كثرة الجيش وأنّه ملأ الأرض شرقها و غربها، و بلغت زمازمه (ج زمزمة و هو كل صوت لا يُفهم) إلى السماء، والجوزاء مصغية إليه تسمع أصواته، وخصّ الجوزاء لأنّها على صورة إنسان وقد أمال عنقه فجعلها تسمع إلى أصواته كما يقول المعرّي[٣] .

وعبد القاهر يؤكّد من خلال هذا البيت ما ذهب إليه في الشاهد (٢٣) من أنّ الاستعارة هي ادّعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء.

ويقول :«إنّ في الاستعارة ما لا يُتصوّر تقدير النقل فيه البتّة...كبيت الحماسة:

إذا هزّه في عظم قرن تهلّلت نواجذ أفواه المنايا الضواحكِ

فانّه لمّا جعل (المنايا) تضحك جعل لها الأفواه و النواجذ»[٤]. وفي بيت المتنبي:

خميسٌ بشرق الأرض والغرب زحفه وفي أذن الجوزاء منه زمازم

جعل الجوزاء تسمع فأثبت لها الأذن التي بها يكون السمع من الأناسي، فادّعاها للجوزاء من خلال الاستعارة[٥]، و لا يمكن زعم أنّ المتنبّي استعار لفظ (أذن) لأنّه يوجب أن يكون في الجوزاء شيء قد أراد تشبيهه بالأذن، و ذلك من شنيع المحال – على حد تعبير عبد

---

(١) نفسه ٤٣٢.
(٢) انظر مفتاح العلوم للسكاكي ص ٣٧٢ ، و الإرشادات و التنبيهات ص ٢١٠ ــ ٢١١.
(٣) معجز أحمد ٤٢٦/٣.
(٤) دلائل الإعجاز ص ٤٣٦.
(٥) انظر الفسر ٣٩٦/٣.

القاهر – وإذا كانت الاستعارة ادّعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عمّا وضع له (منقولاً) بل مقرّاً عليه[1] .

و الاستعارة في البيت من الضرب الثاني الذي ذكره الجرجاني تحت عنوان : أن تجعل للشيء الشيء ليس له[2]، فيما سمّي بعدئذ الاستعارة المكنيّة .

الخاتمة :

انتهى البحث إلى مجموعة من القضايا لُمْلِمَتْ أطرافُها بالكلمات التالية :

*فسّر عبد القاهر الجرجاني إعجاز القرآن الكريم بالنظم، فوقف في سبيل ذلك عند موضوعات النظم المختلفة و حرص على إظهار أهمية دراسة الشعر و تداوله و العناية به، وعقد باباً ذمّ فيه من ذمّ الشعر أو زهد به، فالشعر ديوان العرب و عنوان الأدب، كما يقول، فاهتمّ من هذا الباب بالشعر و الشعراء، وكان المتنبّي أحد فرسان الشعر لديه .

*كتاب (دلائل الإعجاز) ليس كتاباً في قواعد البلاغة العربيّة، وإنّما هو كتاب في تذوّق البلاغة و تحسّس مواطن الجمال فيها، فهو يأخذ بيد قارئه إلى الوقوف على مواطن الحسن والبراعة و تبيّن الأسباب، دون أن يعلّل – في كثير من الأحيان – انظر كيف يتعجب عبد القاهر من الفاء في صدر البيت الثاني من قول الشاعر:

تمنّانا ليلقانا بقوم تخال بياض لأمهم السرابا

فقد لاقيتنا فرأيت حرباً عواناً تمنع الشيخ الشرابا

قائلاً: «انظر إلى موضع الفاء»، هكذا من غير أن يسمّيها أو يحلّلها أو يبيّن نوعها أو يذكر سبب إعجابه بها[3] .

*مهّد عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن نظرية النظم لعلم المعاني ووضع لبناته وركائزه الأساسيّة، فأكثر موضوعات الكتاب أُدرج فيما بعد تحت هذا العنوان (علم المعاني).

*لم يقلّ اهتمام البلاغيّين بشعر المتنبّي عن اهتمام النحاة و اللغويّين والشرّاح و الأدباء بشعره، فلم تكد تقرأ كتاباً في البلاغة إلاّ و تجد فيه ذكراً للمتنبي أو إعجاباً بشعره أو إشادة بمنزلته بين الشعراء، و كان عبد القاهر من المبرزين في هذا الجانب، وإذا لم يكن أوّل البلاغيّين المهتمّين به، فإنّ أكثر من عمل بعده في البلاغة كان عالة عليه في اكتشاف وجوه الجمال وروعة الأداء في شعر المتنبّي وفي شعر غيره.

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٤٣٧.

(٢) نفسه ص ٦٧.

(٣) انظر دلائل الإعجاز ص ٨٩.

*دُرس المتنبّي في مباحث علم البيان، فتحدّث أصحابها عن قوّة استعاراته و بلاغة كناياته وروعة تشبيهاته، وتحدّثوا عن صوره البديعيّة، لكنه لم يُدرس من خلال موضوعات النظم، ولعلّ هذه الدراسة حاولت سدّ تلك الثغرة .

*تبيّن أن المتنبّي ليس شاعر الصورة البلاغيّة وحدها، وإنّما هو شاعر في دقّة تراكيبه وقوّة نظمه و حسن سبكه و قدرته على الكلام مما يجعل دراسته من هذا الجانب دراسة ضرورية .

*لم يسمح لي العنوان الذي اخترتُهُ (أبيات المتنبّي في دلائل الإعجاز) أن أتخطّى حدوده فأدخل في تفصيلات الموضوعات ذات الصلة ، كالحديث عن اللفظ و المعنى، والقصر والاختصاص و الفصل والوصل ومسائل الحذف و الاستفهام و الفصاحة و البلاغة و النظم و..... بله أنها موضوعات مكرورة كما ذكرت في المقدمة، وكان يكفيني منها ما يحيط ببيت المتنبّي ويجلّي معناه و النكتة البلاغيّة التي سيق من أجلها .

* كما لم تسمح لي شروط النشر بالمجلّة أن أذكر كل أبيات المتنبي.

□

المصادر و المراجع :

١- ابن الأثير، ضياء الدين ــ **المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر** ــ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ــ المكتبة العصرية ــ بيروت ــ ١٩٩٩.

٢- البديعي، يوسف ــ **الصبح المنبي عن حيثية المتنبّي** ــ تحقيق مصطفى السقّا ومحمد شتا وعبده عبده ــ دار المعارف ــ مصر ــ ١٩٦٣ .

٣- البرقوقي، عبد الرحمن ــ **شرح ديوان المتنبّي** ــ دار الكتاب العربي ــ بيروت ١٩٨٠ .

٤- الجاحظ ، عمرو بن بحر ــ **البيان و التبيين** ــ تحقيق عبد السلام هارون ــ دار الفكر ــ بيروت ــ ط ٤ .

٥- الجرجاني، عبد القاهر ــ **أسرار البلاغة** ــ تحقيق السيد محمد رشيد رضا ــ دار المعرفة ــ بيروت ــ ١٩٨٢ .

٦- الجرجاني ، عبد القاهر ــ **دلائل الإعجاز** ــ تحقيق محمود شاكر ــ مكتبة الخانجي، القاهرة ــ ط٥ ــ ٢٠٠٤ .

٧- الجرجاني، علي بن عبد العزيز ــ **الوساطة بين المتنبّي و خصومه** ــ تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم و علي البجاوي دار الفكر ــ بيروت .

٨- ابن جنّي، عثمان ــ **الفَسْر** (شرح ابن جنّي علي ديوان المتنبّي) ــ تحقيق د. رضا رجب ــ دار الينابيع دمشق ــ ط١ ــ ٢٠٠٤ .

٩- الزمخشري، جار الله ــ **الكشّاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل** ــ دار المعرفة ــ بيروت .

١٠- السكَاكي، أبو يعقوب ــ **مفتاح العلوم** ــ تحقيق أ.نعيم زرزور ــ دار الكتب العلمية ــ بيروت ــ ط١ ــ ١٩٨٣ .

١١- قزقزان ــ الهيئة العامة السورية للكتاب ــ دار الثقافة ــ دمشق ٢٠٠٨ .

١٢- الطيبي، شرف الدين ــ **التبيان في البيان** ــ تحقيق د.يحيى مراد ــ دار الكتب العلمية ــ بيروت ــ ط١ ــ ٢٠٠٤ .

١٣- عبيدات، د.عدنان ــ **الاتّجاهات النقديّة عند شرّاح ديوان المتنبّي القدماء** ــ وزارة الثقافة ــ عمان ت ٢٠٠٢.

١٤- العكبري، أبو البقاء عبد الله ــ **شرح ديوان أبي الطيب** ــ (المنسوب له) تحقيق د.عمر الطباع ــ ط١ ــ١٩٩٧.

١٥- العلوي، يحيى بن حمزة ــ **الطراز المتضّمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز**ــ دار الكتب العلمّية ــ بيروت .

١٦- القزويني ــ **تلخيص المفتاح** ــ تحقيق عبد الرحمن البرقوقي ــ المكتبة التجارية الكبرى ــ مصر ــ ط١ ت ١٩٠٤.

١٧- ابن المستوفي ، شرف الدين ــ **النظام في شرح ديواني المتنبّي وأبي تمام** ــ تحقيق د.خلف نعمان ــ ط١ ــ ١٩٨٩.

١٨- المعري ، أبو العلاء ــ **معجز أحمد** ــ (شرح ديوان ابي الطيب المنسوب للمعري) ــ تحقيق د.عبد المجيد دياب ــ دار المعارف بمصر ــ ١٩٨٤.

١٩- المعري ، أبو المرشد ــ **تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب** ــ تحقيق محسن غياض ت دار المأمون للتراث ت دمشق ــ ١٩٧٩.

٢٠- ابن النقيب ، جمال الدين ــ **مقدمة تفسير ابن النقيب** ــ تحقيق د.زكريا علي ــ مكتبة النانجي ــ القاهرة ت ط١ ــ ١٩٩٥.

فن الإيجاز في أدب التوقيعات

د. منيرة فاعور [*]

الملخص

إنَّ السِّمة الغالبة على التوقيعات هي الإيجاز، وطبيعة حالها من أنّها تُكتَبُ في أسفل الرقعة تتطلب أن تكون ألفاظها منتقاة، وجُملها قصيرة، ومعانيها واضحة مؤثرة، نافذة إلى القلوب. ومن هنا جاء اختيارنا لدراسة هذا الفن النثري الذي سار على هذا النحو من الإيجاز قِصراً تارة، وحذفاً تارة أخرى، تحقيقاً للبلاغة، وإعلاءً للكلام إلى مرتبة الاختصار الذي يُعدُّ ــ في الغالب ــ غاية كلّ أديب، وقصد كلّ لبيب.

التوقيعات

(التوقيعات): فنّ أدبي لطيف المأخذ، قليل اللفظ، كثير المعاني، جمّ المحاسن، يجمع في كثير من نماذجه فيضاً من الحكمة والفكر والتبصر بشؤون الحياة.

و(التوقيعات) في اللغة: جمع توقيع، ويدلُّ الجذر اللغوي لمادة التوقيع على سقوط شيء على التحقيق أو التقريب، وعلى التأثير والإصابة[١].

(*) أستاذ مساعد في كلية الآداب، قسم اللغة العربيّة بجامعة دمشق.

(١) انظر لسان العرب «وقع».

واصطلاحاً هي: «ما يكتبه الخليفة أو من ينوب عنه في الكتب الواردة إليه من تظلم الرعية وشكاواهم وما إلى ذلك، ويكون التوقيع في مكان ظاهر، في عبارة موجزة بليغة تقصرُ أو تطول على حسب موضوعها وثقافة كاتبها»[١].

وهي بهذا المعنى ليست من التوقيعات التي وردت عند البطليوسي(ت٥٢١هـ) عندما قال: «وأما التوقيع، فإن العادة جرَت أن يُستعمل في كلّ كتاب يكتبه الملك، أو مَنْ له أمر ونهي في أسفل الكتاب المرفوع إليه أو على ظهره، أو في عُرْضه بإيجاب ما يُسْأل أو منعه، كقول الملك: يَنفُذ هذا إن شاء الله، أو هذا صحيح، وكما يكتب الملك على ظهر الكتاب: لِتُردَّ على هذا ظُلاَمته، أو ليُنظر في خبر هذا، أو نحو ذلك[٢].

وواضح من ذلك « أنَّ الأصل في التوقيع أن يكون ردّاً على كتاب، أو ربما قصة، أو رُقعة مرفوعة في شكوى أو مشكلة أو طلب عون أو رأي،... ثم إن هذا التوقيع يُكتب على الكتاب المرفوع نفسه، وغالباً ما يكون في أسفل الكتاب...»[٣]

والتوقيعات فنٌ كتابي وُجد مع شيوع الكتابة وازدهارها، فهي ليست فناً يؤدى مُشافهة كالخطابة والمحاورة والمفاخرة... وغيرها من الفنون الأدبية الشفهية؛ بل هي «لون من الألوان الأدبية الرفيعة، اعتمدت على الفطرة السليمة، والموهبة الفذة والبديهة، والارتجال في التعبير، والثقافة الواسعة، والتجربة العميقة، والخبرة الطويلة، واحتاجت إلى الجمع بين الموهبة والثقافة، وإجالة الفكر، وإعمال العقل، وحضور الذهن، وصفاء القلب، والشِّدة في التعبير بلا لين، والترفق من غير ضعف»[٤].

وقد جرت التوقيعات مجرى الأمثال، وامتازت بخصائصها من الإيجاز ودقة التعبير، ومتانة التركيب، وحُسن البيان، وإحكام الصياغة، وزُينت بأشكال شتّى من المحسّنات اللفظية والمعنوية. وهذا كلّه من صفات الكلام الرفيع البليغ.

كلّ هذا أسهم في شيوعها وانتشارها وإقبال الناس على حفظها وترديدها إقبالاً ملحوظاً، وقد قيل إن: «جعفر بن يحيى البرمكي كان يوقّع القصص بين يدي الرشيد، ويرمي بالقصة إلى أصحابها، فكانت توقيعاته يتنافس البلغاء في تحصيلها، للوقوف على ما فيها من أساليب البلاغة وفنونها، حتى قيل: «إنّها كانت تُباع كلّ قصة منها بدينار»[٥]. ولذلك نحن لا

(١) النثر في العصر العباسي ص ٢١٢ ــ ٢١٣.

(٢) الاقتضاب ص ١٩٥.

(٣) تاريخ الترسل النثري عند العرب في صدر الإسلام ص ٣٩٦.

(٤) النثر في العصر العباسي ص ٢٣٧.

(٥) جمهرة رسائل العرب ٤/٤٤٨.

نستغرب أن نرى رجلاً مثل جعفر البرمكي ــ استناداً إلى ذلــك ــ يقــول: «إن قــدرتم أن تجعلوا كتبكم توقيعات فافعلوا»[(١)] .

وأصحاب التوقيعات ممن استطارت شهرتهم في الآفاق، وعُرفوا ببلاغة القــول، وشــدّة العارضة، وحُسن التأتي للأمور. ولذلك كان الخلفاء والحُكّام يُمتدحون بجودة توقيعاتهم، قــال السيوطي عن المستظهر بالله: «كان لين الجانب، كــريم الأخــلاق... حســن الخــط، جيــد التوقيعات، لا يقاربه فيها أحد...»[(٢)]

أمّا موضوعات التوقيعات فقد كانت عامة، لم تقتصر على موضوع دون موضوع، «فقــد شملت أغراضاً شتّى وموضوعات متنوعة، وأنماطاً عديدة؛ منها: السياسة بشــتى ضــروبها، وردّ المظالم، وإقامة العدل، ومنها ما يتعلق بالحياة الاجتماعية من فَقــر، ودَيْــن، وتحســين أوضاع، وبناء منازل... وما إلى ذلك، وما يتعلق بالحياة الدينية والفخر، وهــي فريــدةٌ مــن نوعها في شكلها ومضمونها؛ لأنها تدعو إلى الأخلاق الحميدة، وتوجيه الأمــة إلــى الكمــال والحياة الأفضل، وتُعالج القضايا بكل وعي وحزم وقوة، بعيدة ــ إلى حدٍّ ما ــ عن المصــالح الشخصية، والأهواء الذاتية»[(٣)].

والتوقيع عادة يكون تأليفاً وليد الساعة أو آية قرآنية تناســب الموضــوع الــذي تضــمنه الطلب، أو حديثاً نبوياً شريفاً، أو مثلاً سارياً، أو حكمة صالحة لكل زمان ومكان.

وقد اقتصرنا هنا على التوقيعات المبتكرة التي ابتدعها الموقعون أنفسهم، لنتبين مواضــع الإيجاز وأغراضه البلاغية التي حقّقها، واقتصرنا كذلك على انتقاء بعض النماذج على ســبيل المثال لا الحصر، إذ إن المجال لا يتسع هنا للتوسع والإطالة.

الإيجاز

الإيجاز لغة: من وَجزَ، يُقال وَجُز الكلام وجازة ووجزاً وأوْجَزَ: قَلَّ في بلاغة، وأوجــزَهُ: اختصره[(٤)].

والإيجاز اصطلاحاً: هو «أداء المقصود مــن الكــلام بأقــلّ مــن عبــارات متعــارف الأوساط»[(٥)].

---

(١) الصناعتين ص ١٧٩.

(٢) تاريخ الخلفاء ص ٣٣٤.

(٣) النثر في العصر العباسي ص ٢٢٣ ــ ٢٢٤.

(٤) انظر لسان العرب: مادة (وجز).

(٥) انظر مفتاح العلوم ص ٢٨٨، والإيضاح ص ١٧٩.

والإيجاز من أبرز سمات العربية، ومن أهم مقوماتها، وأبرز خصائصها، وهو من أقدم موضوعات علم المعاني وأكثرها انتشاراً وشيوعاً، فقد عُرف عن العرب ميلهم إلى الإيجاز وتقليل فضول الكلام، ولهذا أشادوا به، ودعوا إليه، واستعملوه في كلامهم وتعبيرهم.

والإيجاز نوعان:

١ــ إيجاز القِصَر: ويسمونه «إيجاز البلاغة»[(١)]، «وهو ما ليس بحذف»[(٢)]، أي هو «تقليل الألفاظ وتكثير المعاني»[(٣)]، وبمعنى آخر هو الذي «تزيد فيه المعاني على الألفاظ وتفوق»[(٤)]. وهذا الضرب هو الذي تطمحُ إليه أبصارُ البلغاء، وتتوق إليه قلوبُهم، وهو الحَلْبَةُ التي يتنافس فيها المتنافسون»[(٥)]، لذلك جعله ابن الأثير أعلى طبقات الإيجاز مكاناً، وأعوزَها إمكاناً، وإذا وُجد في كلام بعض البلغاء فإنما يوجد شاذاً أو نادراً»[(٦)].

٢ــ إيجاز الحذف: «وهو ما يكون بحذفٍ. والمحذوف: إما جزءُ جملة، أو جملةٌ، أو أكثر من جملة»[(٧)]. بشرط قيام قرينة لفظية أو معنوية تدل عليه. يقول ابن جني: «قد حذفت العربُ الجملة والمفردَ والحرفَ والحركةَ، وليس شيء من ذلك إلاَّ عن دليل عليه، وإلاَّ كان فيه ضربٌ من تكليف علم الغيب في معرفته»[(٨)]. ولذلك «فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف فإنه لغو في الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب، ومن شرط المحذوف في حُكم البلاغة أنه متى أُظهر صار الكلام إلى شيء غث لا يُناسب ما كان عليه أولاً من الطلاوة والحسن»[(٩)].

وللحذف قيمٌ فنية، وأسرار جمالية، مبعثها قدرته على تحريك همّة المتلقي لتعقّب المعنى، وإدراكه ذهنياً، وعليه فالعبارة الموجزة «تعتمدُ على ذكاء القارئ أو السامع، وتعوّل على إثارة حسّه، وبعث خياله، وتنشيط نفسه، حتى يفهم بالقرينة ويُدرك باللمحة، ويفطن إلى معاني الألفاظ التي طواها التعبير»[(١٠)].

---

(١) الطراز ١١٩/٢.
(٢) الإيضاح ص ١٨٤.
(٣) الصناعتين ص ١٨١.
(٤) الطراز ١٢٦/٢ ــ ١٢٧.
(٥) المفصل في علوم البلاغة ص ٣٢٢.
(٦) المثل السائر ١١٧/٢.
(٧) الإيضاح ص ١٨٧.
(٨) الخصائص ٣٦٢/٢.
(٩) المثل السائر ٧٧/٢.
(١٠) خصائص التراكيب ص ١١١.

وإذا كانت اللغة العربية تتسم بظاهرة الحذف، وتنوع المحذوفات فإن التوقيعات نموذج حيٌّ لهذه الظاهرة، فلا يكاد يُطالعنا توقيع من التوقيعات إلاَّ رأيت فيه عنصراً قد غاب أو غُيّب، وعرفت ملامحه بفضل ما أَوْحاه لنا السّياق، ودلّت عليه قرائن الأحوال، يُضاف إلى ذلك أنّ شيوع الحذف في التوقيعات أدى إلى الإيجاز، الذي يُعدّ سِمة البلغاء، ومرمى الأدباء، لذلك فالإيجاز كان مقصداً بلاغياً لدى الموقعين يلحّون عليه ويتعمدونه في كتاباتهم. وقد أكّدَ أحد المصنفين هذا الكلام عندما قال: «وهذا النوع من الكلام مما عدلوا فيه عن التطويل والتكرار إلى الإيجاز والاختصار»(١).

ولا يعني هذا أنهم أهملوا جانب المعنى في التوقيعات ؛بل ثبت أن في باطن التركيب صنعة وفناً وتنوعاً يوازي جميعاً ما يكمن في النفس من المعاني والأغراض، أراد الموقّع إيصالها في إطارٍ من الإيجاز والإيحاء.

أشكال الإيجاز في التوقيعات*

أولاً: الإيجاز بالقِصر

إن المتتبع لأنواع الإيجاز في التوقيعات يرى شيوع هذا النوع وكثرته عند الموقعين، وقد تجلّت فيه مهارة الموقعين وبراعتهم في تخيّر الألفاظ، وفي تحسين أدائها، وشحنها بالمشاعر والأفكار والآراء المتنوعة، مما تجود به الألفاظ القليلة المعبرة عن المعاني الكثيرة الغنية. وقد جاءت التوقيعات أحياناً بكلمتين أو بثلاث أو أربع، أو أكثر من ذلك.

فمثال ما جاء التوقيع بكلمتين:

١ـ وقّع زياد في قصة متظلم «أنا معك»(٢). فجمع في هاتين الكلمتين ما تعجز عنه العبارات الكثيرة من الألفاظ الغنية بالمعاني الثرية، فهي تمثل الحياة بأبهى صورها، وأزهى حضورها، فإذا ما كان الحاكم معه فإن الدنيا برُمتها وبكل خيرها ومسراتها معه. وقد تعمّد الموقع ألاّ يذكر تفاصيل ما اشتملت عليه العبارة، وانطوت عليه النفس؛ بل ترك القارئ يستنتج بخيالاته من خلال هاتين الكلمتين ما يندرج ضمنهما من شتى صنوف الدّعة والرخاء والقوة والأمان.

---

(١) الإحكام في صنعة الكلام ص ١٦٠.

(*) اعتمدنا في أمثلة التوقيعات على ما جاء في كتابي : العقد الفريد وجمهرة رسائل العرب، وأُغفل اسم الكتاب إذا ما غاب عنه الشاهد .

(٢) العقد الفريد ٢١٧/٤.

٢ــ ووقع أيضاً في قصة متظلّم: «الحقُّ يَسَعُك»[١]. فدلّ بهاتين الكلمتين على أسرار الحياة الآمنة الهانئة التي تنطوي تحت كلمة «الحق»، فإذا ما امتدّ ذاك الحقّ وشمل ذاك المتظلم فإنّ مصيره إلى الخير حتماً، وكان ذلك أدعى إلى الشعور بالأمان والاستقرار.

٣ــ وقع المهدي في قصة رجل شكا الحاجة: «أتاك الغوث»[٢]. فاستطاع عن طريق استحضار ألفاظ موجزة إطلاق مجال التخييل أمام القارئ ليستوعبَ ما انطوى تحت كلمة «الغوث» من معانٍ دقيقة وجليلة. فإذا ما أراد المتكلم العادي التعبير عن تلك المعاني فإنه لن يصل إلى بُغيته إلاّ بعد إنشاء عبارات وعبارات.

٤ــ وقّع عمر بن عبد العزيز في رُقعة امرأة حُبس زوجُها: «الحقُّ حَبَسه»[٣]. فجمع بهاتين الكلمتين أُسس التقوى والبنيان السليم الذي أقام عليه حكمه؛ فالحقّ هو نقيض الظلم، وتحت الحقّ من أمور الدين والدنيا ما تنوء بتعداده الكلمات.

ومما جاء التوقيع فيه بثلاث كلمات:

١ــ ما وقّعه سيدنا علي بن أبي طالب ﷺ في كتاب سلمان الفارسي، وقد سأله: كيف يُحاسبُ الناسُ يوم القيامة؟ فكتب: «يُحاسبون كما يُرزقون»[٤]. فاختصر بهذه العبارة الموجزة من المعاني ما تنوء بحمله الجمل الكثيرة، فأوجز صور الحساب وأشكاله التي أقرّها الله سبحانه وتعالى في عظيم كتابه، وسنّة رسوله عليه الصلاة والسلام، وفي ذلك دعوة إلى المتلقي أن يتعرّف تلك الصور، وأن يُمعن فيها ويدقق، فضلاً عمّا في كلمة «الرزق» من المعاني التي تنطوي تحتها دلالات كثيرة؛ إذ تُبين أنواع الرزق التي قَسَمها الله للإنسان من حواس وقدرات، وخيرات ما يطول ذكره، وتقصُر عنه الكلمات، فهل يستطيع أحد أن يُحصي نِعم الله على الإنسان؟!!

٢ــ ومن هذا النوع توقيع عمر بن عبد العزيز في كتاب عامل حمص يخبره فيها أنها احتاجت إلى حصن: «حَصنها بالعدل والسلام»[٥]. فجمع في هذه الكلمات الثلاث ما يجب أن يكون عليه أسلوب البناء والتحصين، وأن ينظر ما فيه خير الرعيه وصالحها، حتى لا يضلّ الطريق، وينحرف عن جادة الصواب. كلّ هذا بأسلوب موجز رصين أغنى فيه عن كثير من السرد والشرح والإطالة.

---

(١) نفسه ٢١٧/٤، وجمهرة رسائل العرب ٥٨٧/٢.

(٢) العقد الفريد٢١٣/٤، وجمهرة رسائل العرب ٤٣٢/٤.

(٣) العقد الفريد ٢٠٩/٤.

(٤) نفسه ٢٨٨/٤.

(٥) جمهرة رسائل العرب٥٨٠/٢.

ــ ومن التوقيع بأربع كلمات ما وقعه عمر بن عبد العزيز في كتاب وصله من أحد عماله: «حصّنها ونفسك بتقوى الله»[1] فالإيجاز واضح في هذه الجملة القصيرة بَيْد أن التعبير عما ينطوي تحتها من معانٍ يحتاج إلى سرد وإسهاب وتحبير صفحات وصفحات.

ــ ومن التوقيع بخمس كلمات:

١ــ ما جاء في توقيع سيدنا علي ﷺ في كتاب صعصعة بن صوحان: «قيمة كل امرئ ما يُحسن»[2]. فجمع بهذه الكلمات القليلة ما تنوء بحمله الصفحات الكثيرة، فأَجْمَل مسيرة حياة الإنسان، وحقيقة النظر إلى الدنيا، وأكدَّ حقيقة أنَّ الإنسان مرهونٌ بعمله مهما كانت طبيعة ذاك العمل أو نوعيته، إذ إن العبرة بقدرته على إجادة ما يقوم به، لا على طبيعة العمل نفسه.

٢ــ ومن هذا النوع أيضاً ما وقّعه عمر بن عبد العزيز في كتاب صاحب العراق يُخبره فيها عن سوء طاعة أهلها، فوقّع له: «ارضَ لهم ما تَرْضى لنفسك»[3]. فهذه مفردات لا تتعدى الاختصار في هيئتها، ولكنها لا تخفي ما ترمي إليه من مقاصد ومعان ذات سعةٍ وشمول، فجمع صنوف «الرضى» بأسرها؛ لأن في «الرضى» القناعة على ما ناله الإنسان، والاكتفاء بما أسبغه الله عليه ؛ لأنه معروف أن الإنسان مُحبٌّ لنفسه، مُغْرِق في التطلع إلى ملذات الدنيا ومحاسنها فإذا رضي للآخر ما يرضاه لنفسه عَمَّ الحبُّ والإيثار والرغد الجميع.

ومن التوقيع بست كلمات ما وقّعه عمر بن عبد العزيز في كتاب وصله من أحد عمّاله يستأذنه في مرمّة مدينته: «ابنها بالعدل، ونقِّ طُرَقها من الظلم»[4]. فالعدل هو الصراط المستقيم المتوسط بين طرفي الإفراط والتفريط. و«الطرق» هنا تمثل الدولة وما أُنشئ عليها، ومن يعيش تحت ظلالها وبين جدرانها، و«الظلم» هو الطريق المؤدي إلى الدمار والتخريب، دمار النفوس والبيوت. كل هذه المعاني وغيرها اندرجت ضمن هذا التكثيف الرائع للمعاني التي تضمنها هذا التوقيع من سبك جيد، وإيجاز بديع.

ومما يتجاوز هذا العدد، وينطوي تحته معانٍ كثيرة: توقيع معاوية بن أبي سفيان إلى عمرو بن العاص: «كن لرعيتك كما تُحب أن يكون لك أميرُك»[5]. إذ جمع جميع مكارم الأخلاق التي يجب أن يتحلى بها الراعي من: العفو والرحمة وصون اللسان عن الكذب، وغضّ الطرف عن الحرمات، والتبرؤ من كل قبيح؛ لأنه لا يجوز أن يأمر بالمعروف وهو

(١) العقد الفريد٤/٢٠٨.

(٢) نفسه ٤/٢٠٦.

(٣) نفسه ٤/٢٠٨، وجمهرة رسائل العرب ٢/٥٨٠

(٤) العقد الفريد ٤/٢٠٨، وجمهرة رسائل العرب ٢/٥٨٠

(٥) العقد الفريد ٤/٢٠٦.

يلامس شيئاً من المنكر، وفي الاقتداء بحاكمه مقابلة نفسه بأميره، وتجسيد للثقة، وإثبات للحضور.

وهكذا وجدنا هذه التوقيعات وغيرها كثير[١] لم يعتمد أصحابها فيها على السّرد والشرح والتفصيل، بل تعمّدوا أن ينتقوا ألفاظاً موجزة أسهمت في تكثيف الحدث على نحو ما رأينا، بحيث وجهت القارئ إلى الاستمتاع بهذه اللوحة، ليتحسس ظلالها وخطوطها ويرسم معانيها من خلال ذلك المنظر البديع الذي احتوى المعنى كاملاً. أضف إلى ذلك الإحساس بالنشوة لدى المتلقي، إلى جانب تحقيق التوسع في الدلالة الإيحائية، وهو بُعد نفسي مهم، يبينه أحد الباحثين بقوله: «ويتمثل في فتح باب التخيّل والاحتمال على مصراعيه أمام المتلقي، ليفيد منه بحسب خبرته، ويتخيل من الصور والمعاني بحسب ما يُمكن أن يوحي به النصّ، وينسجم معه، فيتسع في تصور الدلالة الإيحائية اتساعاً لا يُمكن للشاعر أو الكاتب أن يُحدثه في نفس المتلقي لو لم يعمد إلى مثل هذا الأسلوب من الكلام»[٢].

٢ ـ الإيجاز بالحذف:

وأنواعه كثيرة في التوقيعات، منها:

حذف الفعل[٣]:

وحذْفُ الفعل على وروده في كلام العرب وفي آي الذكر الحكيم قليل، ومع ذلك فقد حُذف الفعل إذا دلّت عليه القرائن والأحوال، سواء أكانت لفظية أم معنوية، وتكفّل السياق بإظهار ما خفي منها.

ومما جاء منه في التوقيعات:

١ـ كتبَ بعضُ العُمال إلى عمر بن عبد العزيز يستأذنه في مَرَمَّة مدينته، فوقّع أسفل كتابه: «حَصّنها ونفسك بتقوى الله»[٤]. فحذف الفعل، وتقدير الكلام: حصّنها وحصّن نفسك

---

(١) انظر شواهد أخرى في العقد الفريد٤/٢٠٥ ــ ٢٢٢.

(٢) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ص ١٢٩.

(٣) حذف الفعل في العربية نوعان:

أ ــ حذفٌ واجب، وذلك في أبواب كثيرة، وأساليب معينة، أشهرها: التحذير والإغراء والاشتغال وعامل المفعول المطلق النائب عن فعله، وفي النداء.

ب ــ وحذف جائز حين يعمد الناطقون إلى حذف كثير من العناصر اعتماداً على القرائن الحالية التي تكون واضحة حية في المواقف الكلامية، متأكدين من إمكان فهمها بدلالات المواقف المتنوعة. انظر: مغني اللبيب ٢/٨٢٧، و ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي ص ١٣٠ ــ ١٣١.

(٤) العقد الفريد ٤/٢٠٨، وجمهرة رسائل العرب ٢/٥٨٠.

بتقوى الله، فحين اشترك المعطوف والمعطوف عليه في الحُكم حُذف المسند. وهذه قاعدة؛ إذ يطّرد حذف المسند في العطف «بشرط الدليل اللفظي المطابق للمحذوف»(١). أمّا الغرض البلاغي فهو الاختصار والاحتراز عن العبث بعدم ذكر ما لا ضرورة له بالعبارة، وهذا من شأنه أن يُكسب العبارة قوة ويُجنبها ثقل الاستطالة والترّهل.

٢ــ وقّع هشام بن عبد الملك إلى سهل بن سيَّار: «خَفِ اللهَ وإمَامك فإنه يأخذك عند أوّل زَلّة»(٢). فحذف الفعل، وتقدير الكلام: وخف إمامك؛ لأن الواو عاطفة، ولا يجوز أن تكون للمعية؛ لأنها مفسدة للمعنى، وقد دلت القرائن على المحذوف، فكان حذفه أوْلى من ذكره.

حذف الفاعل (وإنابة المفعول عنه):

الفاعل: هو العنصر الثاني في تركيب الجملة الفعلية، وقد اختلف العلماء في حذفه؛ لأنه ــ والقول للنحاة ــ لا يُعقل أن يحصل فعل من دون فاعل(٣). والصواب أن الفاعل يُحذف، وحذفه يطّرد في مواضع معينة (٤).

وحَذْف الفاعل في التوقيعات كثير جداً، يكاد يكون النوع الغالب فيها، وقد اتضح أن لحذفه أغراضاً بلاغية لم تغب عن أذهان الموقعين، من ذلك:

١ــ وقّع زياد في قصة قوم نَقبوا: «تُنْقَبُ ظهورهم، وفي قصة نبّاش: يُدفن حياً في قبره؛ وفي قصة مُتظلّم: كُفيت»(٥).

٢ــ وقّع المهدي في قصة قوم أصابهم قَحط: «يُقدّر لهم قوتُ سنةِ القحطِ، والسَّنة التي تليها»(٦).

٣ــ وقّع أبو جعفر «إلى عامله على حِمْص، وجاءه منه كتابٌ فيه خطأ: استبدل بكاتبك وإلاّ استُبدل بك»(٧).

٤ــ وقّع «الفضل بن سهل في قصة رجل شُهد عليه أنّه شتم أبا بكر وعمر: يُضرب دون الحدّ ويُشهّر ضَرْبه»(١).

---

(١) انظر مغني اللبيب ٢/٧٩٠.

(٢) العقد الفريد٤/٢١٠، وجمهرة رسائل العرب ٢/٥٨٣.

(٣) انظر تفصيل القول في هذه الآراء في: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي ص ١٢١ وما بعدها، والحذف في الأساليب العربية ص ٦٠١.

(٤) انظر تفصيل هذه المواضع في: الفعل المبني للمجهول ص ١٣٥ وما بعدها.

(٥) العقد الفريد٤/٢١٧، وجمهرة رسائل العرب ٢/٥٨٧ ــ ٥٨٨ .

(٦) العقد الفريد ٤/٢١٢، وجمهرة رسائل العرب ٤/٤٣٢.

(٧) العقد الفريد ٤/٢١٢، وجمهرة رسائل العرب ٤/٤٣٠.

فَحُذف الفاعل من هذه التوقيعات، وبُني الفعلُ للمجهول اختصاراً وتخفيفاً، وذلك لعدم تعلّق مراد المتكلم بتعيينه؛ بل المراد ترتيب الحكم على مطلق وقوع الأفعال لا على الفاعل الذي لا يؤثّر اختلافه أو تنوعه في الحكم شيئاً.

وقد يكون الغرض من الحذف غير ذلك، من ذلك:

وقّع هارون الرشيد في كتاب يحيى بن خالد: «الحَكم الذي رضيته في الآخرة لك هو الذي أعدى الخصم في الدنيا عليك، وهو من لا يُردّ حُكمه، ولا يُصرف قضاؤه»(٢).

فحُذف الفاعل وبُني الفعل للمجهول لغرضين؛ الأول: أن الفاعل متعين، وهو معلوم للمخاطب بالقرينة العقلية، وهو مما لا يتولاّه إلاّ الله وحده، فيُصبح ذكره فضلة في الجملة.

والغرض الثاني: هو تعظيم الفاعل المحذوف.

ويحذف لكونه معلوماً على الحقيقة الواضحة للمتكلم وللمخاطب. من ذلك توقيع السَّفاح عندما «كتب إليه جماعة من أهل الأنبار يذكرون أنّ منازلهم أُخِذت منهم، وأُدخلت في البناء الذي أَمر به ولم يُعطوا أثمانها، فوقّع: (هذا بناء أُسِّس على غير تقوى)؛ ثم أَمَر بدفع قيمِ منازلهم إليهم»(٣). فحُذف الفاعل، وبُني الفعل للمجهول؛ لأنه معلوم معيّن للمتكلم والمخاطب، وكأنه يقول له: أنت وأنا نعلم أنّ هذا البناء أُسس على غير تقوى الله.

وقد يُحذف الفاعل للتحقير، ويظهر ذلك في توقيع الفضل بن سهل في قاتل شهد عليه العُدُول فشُفع فيه: «كتابُ الله أحقّ أن يُتّبع»(٤). فالأصل أن يقول: أن تتبعوه، لكن لسوء منهج المخاطبين حُذفوا من العبارة وبُني الفعل لِما لم يُسمَّ فاعله تحقيراً لهم واستخفافاً بتصرفهم.

حذف اسم كان:

ويظهر في توقيع يزيد بن عبد الملك في قصة «متظلم شكا بعض أهل بيته: ما كان عليك لو صفحت عنه واستوصلتني»(٥). فتقدير الكلام: ما كان عليك بأس، أو ضررٌ، أو إثم؛ فحُذف اسم كان لوضوح القرائن الدالة عليه بما يجعل ذكره عبثاً، فضلاً عما يتيحه من حرية لإطلاق العنان للذهن، لتقدير المحذوف، بما يرقى بالعبارة، ويمدُّها بكثير من الدفقات الشعورية والنفسية.

---

(١) العقد الفريد ٤/٢٢٠، وجمهرة رسائل العرب ٤/٤٥٠.
(٢) العقد الفريد ٤/٢١٥، وجمهرة رسائل العرب ٤/٤٣٧.
(٣) العقد الفريد ٤/٢١١، وجمهرة رسائل العرب ٤/٤٢٦.
(٤) العقد الفريد ٤/٢٢٠، وجمهرة رسائل العرب ٤/٤٥٠.
(٥) العقد الفريد ٤/٢٠٩، وجمهرة رسائل العرب٢/٥٨٢.

حذف الخبر:

ومن أمثلته:

١ــ وقّع عمر بن عبد العزيز «في رُقعة رجل قَتَل: كتاب الله بيني وبينك»[١]. يريد: كتاب الله حَكَمٌ بيني وبينك؛ فحذف الخبر لدلالة السياق عليه، ورغبة منه في الإيجاز والاختصار بعدم ذكر مالا داعي لذكره.

٢ــ وقّع السّفاح في كتاب جاءه من أبي مُسْلم يستأذنه في الحج وفي زيارته: «لا أَحُول بينك وبين زيارة بيت الله الحرام وخليفته، وإذنك لك»[٢]. أي وإذنك متروك لك؛ فحُذف لدلالة السياق على المحذوف، وللوصول إلى الإيجاز المرغوب فيه، وصون العبارة من الترهل.

حذف المفعول [٣]:

وحذف المفعول لا يقل حضوراً عن حذف الفاعل. وهو في الأصل يأتي بالقيمة الدلالية والبلاغية بعد حذف المسند إليه والمسند، لأن المفعول به فضلة، وقد يرد عنصراً مهماً من أركان العبارة، ولهذا يتعلق بحذفه مقاصد بلاغية كثيرة.

ويبدو أن هذه المقاصد كانت حاضرة عند الموقعين، فمن أمثلة ذلك:

١ــ وقّع أبو مُسْلم الخراساني إلى ابن قحطبة، قال تعالى: ﴿ولا تَرْكنوا إلى الذين ظَلَموا فَتَمَسَّكُمُ آية قرآنية النارُ﴾(هود/١٣) [٤]. يريد: ظلموا أنفسهم، فحذف المفعول به لدلالة السياق عليه أولاً، ولتوجيه الأنظار إلى الفعل من دون ملاحظة من وقع عليهم الظلم، فالغرض يتعلق بالإعلام لمجرد إيقاع الفاعل للفعل، فأدى الحذف ما يقصِر عنه الذكر.

٢ــ أدّب عبد الله بن طاهر بعض قواده فمات، فرُفع إليه أنّ الناس يقولون: إنه قتله، فوقّع: «إنما أدّبنا فوافق الأدبُ الأجل»[٥]. فحُذف العائد المنصوب ليفيد مجرد إثبات الفعل من من دون لفت الأنظار إلى المفعول به، لأنه لم يكن مقصوداً بحدِّ ذاته.

٣ــ وقّع جعفر بن يحيى البرمكي إلى بعضِّ عُمّاله: اجعل وسيلتك إلينا ما يزيدك عندنا»[١] أي: ما يزيدك عندنا مكانة أو محبة أو قُرباً، فالمحذوف هو المفعول الثاني،

---

(١) العقد الفريد٤/٢٠٩، وجمهرة رسائل العرب ٤/٥٨١.

(٢) العقد الفريد ٤/٢١١، وجمهرة رسائل العرب ٤/٤٢٦.

(٣) ذكر النحاة أن حذف المفعول به كثير، وهو في ذلك على نوعين: أحدهما أن يُحذف لفظاً ويراد معنى وتقديراً، والثاني: أن يجعل بعد الحذف نسياً منسياً كان فعله من جنس الأفعال اللازمة، كما ينسى الفاعل عند بناء الفعل للمجهول، انظر المفصل ص ٧٩.

(٤) العقد الفريد ٤/٢١٨، وجمهرة رسائل العرب ٢/٥٩١.

(٥) جمهرة رسائل العرب ٤/٤٥٤.

والغرض البلاغي من حذفه هو الاختصار وتوجيه الأنظار لما هو أولى وأهم، إذ لا أهمية له مقارنة بالقُرب الذي تَصدَّر التركيب، فضلاً عن معنى الإيهام الذي خلّفه، إذ من شأن ذلك أن يفتح باب التأويل واسعاً أمام ذهن المتلقي ليتفكر في طبيعة ذاك الإكرام، فلا يتصور مطلوباً إلاّ يجوز أن يكون الأمر أعظم منه.

٤ــ ومنه توقيع زياد في قصة متظلم: «كُفيت»[٢]، فحذف المفعول الثاني، وتقدير الكلام: كُفيت همّك، فذُكر الفعل هكذا دون مفعول ليفيد التفات السامع إلى الفعل لا إلى المفعول، وليس ذلك إلاّ تجسيداً لما هو أولى، ولما هو أحقّ بالإثبات وتوجيه الأنظار إليه.

يقول عبد القاهر في توضيح هذا اللون من الحذف: « وهذا نوع آخر من الحذف، وهو أن يكونَ معك مفعولٌ معلومٌ مقصودٌ قصدُه، قد عُلم أنه ليس للفعل الذي ذكرتَ مفعول سواه، بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلاّ أنك تَطرحه وتتناساه وتَدعُه ... لغرض غير الذي مضى، وذلك الغرضُ أن تتوفَّرَ العناية على إثبات الفعل للفاعل، وتَخْلُصَ له، وتنصرف بجملتها وكما هي إليه»[٣].

٥ــ ومما يدخل في هذا النوع توقيع يزيد بن الوليد بن عبد الملك بن مروان إلى مروان بن محمد: «أراك تقدّم رِجْلاً وتؤخر أُخرى، فإذا أتاك كتابي هذا فاعتمد على أيّهما شئت»[٤]، يريد: أيّهما شئت الاعتماد عليه، فحذف مفعول المشيئة؛ لأن المقام مقام تذكير وحثّ لهم على المسارعة إلى بيعته، وهو تخيير أيضاً لهؤلاء بين ما هم فيه، وما ينبغي أن يكونوا، وقد أفاد هذا الحذف أن مشيئتهم لم تتوقف عند اتخاذ السبيل المناسب؛ بل يدعوهم لأن يتفكروا في عاقبة ترددهم، فلو ذُكر المفعول لما أدّى ذاك المراد. فبُني هذا الحذف على الإيضاح بعد الإبهام، وهذا «من أبرز المزايا البلاغية في صياغة العبارة، وأمَسّها بطبائع النفس، فقد فطر اللهُ الناسَ على التعلّق بما يلوح لهم منه طرف من العلم والانكشاف، أما ما لا يلوح منه هذا الطرف فإن النّاس في غفلة عنه، والأسلوب المختار هو الذي يهتدي إلى فطرة هذه النفس، ويأتيها من جهتها، وحينئذٍ يمتلك زِمامها، وتسلس قيادها»[٥].

ومما يدخل في هذا النوع حذف العائد المنصوب، وهو يطّرد في عدد من التوقيعات، من ذلك:

---

(١) العقد الفريد ٢١٩/٤، وجمهرة رسائل العرب ٤٤٦/٤.

(٢) العقد الفريد ٢١٧/٤، وجمهرة رسائل العرب ٥٨٨/٢.

(٣) انظر دلائل الإعجاز ص١٥٦.

(٤) العقد الفريد ٢١٠/٤، وجمهرة رسائل العرب ٥٨٤/٢.

(٥) خصائص التراكيب ص٢٧٩.

١ــ كتب الحجاج إلى عبد الملك بن مروان يشكو إليه أهل العراق، فوقّع: «ارفُق بهم، فإنه لا يكون مع الرِّفق ما تكره، ومع الخرق ما تُحب»[١]، فحذف العائد المنصوب في موضعين، وتقدير الكلام: (... لا يكون مع الرفق ما تكرهه، ومع الخرق ما تُحبه). والقصدُ من ذلك هو العناية على إثبات الفعل لفاعله، وليس نسبته إلى مفعول، ولو أُظهر المحذوف لصار الكلام منصبّاً على المفعول، ولما زاد الكلام فائدة.

٢ــ وقّع المأمون في «رُقعة رُفعت له عند موت عمرو بن مَسْعَدةَ أنّه خلّف ثمانين ألف ألف درهم، فوقّع في ظهرها: هذا قليل لمن اتصل بنا، وطالت خِدْمتهُ لنا، فبارك الله لولده فيما خلَّف، وأحسن لهم النظر فيما ترك»[٢]، فحذف العائد المنصوب في موضعين، وتقدير الكلام: «فيما خلّفه»، و«فيما تركه». ولا يخفى ما في هذا الحذف من دقة واختصار.

٣ــ وقع عمر بن عبد العزيز في كتاب كتبه صاحب العراق يخبره عن سوء طاعة أهلها: «ارضَ لهم ما ترضى لنفسك، وخذ بجرائمهم بعد ذلك»[٣]. أي: ارضَ لهم ما ترضاه لنفسك، وخذهم بجرائمهم. فزاد هذا الحذف في إبداع المعنى وحُسن الإيجاز.

٤ــ ومثله في كتاب «الفضل بن سهل إلى هَرْثَمة – وأشار عليه برأي ــ لا يُحلُّ ما عَقْدت»[٤]؛ أي ما عقدته. فحُذف المفعول لغرض الاقتصار، أي الاقتصار على إثبات الفعل للفاعل دون القصد إلى التعرض لذكر المفعول به، وأصبح الفعل المتعدي كاللازم في العبارة.

ولعبد القاهر الجرجاني كلام لطيف في هذا المعنى. يقول رحمه الله: واعلم «أنَّ أغراض الناس تختلف في ذِكْر الأفعال المُتعدّية، فهم يذكرونها تارة ومرادُهم أن يقتصروا على إثبات المعاني التي اشتقت منها للفاعلين، من غير أنْ يتعرَّضوا لذكر المفعولين. فإذا كان الأمرُ كذلك، كان الفعل المُتعدي كغير المتعدي مثلاً، في أنك لا ترى له مفعولاً لا لفظاً ولا تقديراً. ومثال ذلك قول الناس: (فلانٌ يحلُّ ويَعْقِد، ويأمُر وينهى، ويَضرُّ ويَنْفَع)، وكقولهم: «هو يُعطي ويُجْزل، ويَقري ويُضيف»، المعنى في جميع ذلك على إثبات المعنى في نفسه للشيء على الإطلاق وعلى الجملة، من غير أن يُتَعرَّض لحديث المفعول، حتى كأنك قلت: (صار

---

(١) جمهرة رسائل العرب ٢ /٥٧٧.

(٢) انظره نفسه ٤٤٢/٤.

(٣) العقد الفريد ٢٠٨/٤، و جمهرة رسائل العرب ٥٨٠/٢ .

(٤) العقد الفريد ٢٢٠/٤، وجمهرة رسائل العرب ٤٤٩/٤.

إليه الحل والعقد، وصار بحيث يكونُ منه حل وعقْدٌ، وأمرٌ ونَهْي، وضُرٌ ونَفْع)، وعلى هذا القياس»[١].

حذف الموصوف:

حذف الموصوف لا يقل حضوره في التوقيعات عن غيره مما ذكر، بل هو كثير منه :

وقّع مروان بن محمد إلى هُبيرة أمير خُراسان: «الأمر مضطرب، وأنت نائمٌ وأنا ساهرٌ»[٢]. يريد: وأنت أميرٌ نائم، وأنا خليفة ساهر، فحذف الموصوف، وأقام الصّفة مقامه. أفاد الحذف هنا إلصاق صفة النوم بالمخاطب، بحيث تُطلق عليه فتلازمه، ويُعرف بها، ويُنصرفُ الخطاب عن كونه أميرا، فليس ذلك ما يهم، وإنما كان خِطابه له، لا من حيث هو حاكم وأمير، ولكن من حيث هو (نائم) فحسب. وقل الكلام نفسه على العبارة الثانية، إذ ألصق بنفسه صفة السهر حتى صارت له اسماً ثابتاً لا صفة طارئة.

ومنه توقيع عمرو بن مسعدة بين يدي جعفر بن يحيى البرمكي على ورقة يطلب فيها غلمانه زيادة في رواتبهم، فوقع إليه: «قليل دائم خيرٌ من كثير منقطع»[٣]، أي: مال أو راتب قليل دائم خيرٌ من مال أو راتب كثير منقطع، فحذف الموصوف لدلالة السياق عليه من ناحية، ولتحقيق مقاصد بلاغية من ناحية أخرى وهي لفت المخاطب إلى توخي الأصلح والأمثل من المال دون الانشغال بكميته أو حجمه. ولا تخفى قيمةُ هذا الإيجاز الرائع والاختصار المصيب الذي زاد من بلاغة الكلام وجمالياته.

حذف الصفة:

وحذف الصفة قليل في التوقيعات[٤]. ومن أمثلته: توقيع يزيد بن الوليد بن عبد الملك بن مروان إلى صاحب خُراسان: «نجم أمرٌ أنت عنهُ نائم، وما أراك منه أو مني بسَالم»[٥]. فحذف الصفة: أي نَجَمَ أمرٌ خطير أو عظيم، وقد ساغ هذا الحذف لأنه تأخر عن الصفة ما دلّ عليها من قوله: «وما أراك منه أو مني بسالم». أما الغرض البلاغي من هذا الحذف فهو تفخيم المصاب وتصوير هوله، وأنه شيء لا يحيط به الوصف، أو لتذهب نفس السامع فيه

---

(١) دلائل الإعجاز ص١٥٤.

(٢) العقد الفريد ٢١٠/٤، وجمهرة رسائل العرب ٥٨٤/٢ .

(٣) جمهرة رسائل العرب ٤٥٩/٤.

(٤) حذف الصفة في الكلام أقلّ حضوراً من حذف الموصوف، ولا يكاد يقع في الكلام إلاّ نادراً؛ لمكان استبهامه. انظر: المثل السائر ٩٦/٢.

(٥) العقد الفريد ٢١٠/٤ ،وجمهرة رسائل العرب ٥٨٤/٢.

كل مذهب ممكن، فلا يتصور مكروهاً إلا وما حدث أسوأ منه. هـذا إلـى جانـب الإيجـاز والاختصار اللذين يُعدّان عماد البلاغة.

حذف المضاف:

وهذا النوع كثير جداً في اللغة، فابن جني يذكر أن منه في القرآن ثلاثمئة موضع[١] ومن أمثلته في التوقيعات:

١ـ وقّع هشام بن عبد الملك في رقعة محبوس لزمَه الحدُّ: «نزل بحدِّك الكتاب»[٢]. يريد: نزل بحدِّك حُكم الكتاب؛ لأن الكتاب نفسه لا يُمْكن أن ينـزل؛ فحـذف المضـاف وأقـام المضاف إليه مقامه لعلم السامع به أولاً، وللرغبة في الإيجاز والتعجيل بالوصول إلى موقـع ذاك الحكم، وهو (الكتاب) الذي تهابه الخلق وتخشاه.

٢ـ ومنه توقيعه إلى صاحب خُراسان حين أمـره بمحاربـة التُّـرك: « احـذر ليـاليَ البيات»[٣]. فحذف المضاف وأقام المضاف إليه مقامه، وتقدير الكلام: احذر مفاجـآت ليـالي البيات، لأن الأصل أن يحذر المرء ما يحدث في تلك الليالي، لا من الليالي نفسها، ولـذلك لا يستقيم المعنى إلاّ بتقدير هذا المضاف المحذوف، أو بمعنى آخر أن الفعل استعمل في اللفظ لا في المعنى؛ أي إن (ليالي) مفعول به لفظاً، وقد نُصبت بالفعل (احذر)، ولكـن المفعـول بـه الحقيقي هو المضاف المحذوف (مفاجآت).

وهذا النوع من الحذف ينتج أصلاً من معنى الاتساع، «لكنه ينتج عنه نوع مـن المجـاز بسبب نقل الكلمة من حكم كان لها إلى حُكم ليس بحقيقة فيها»[٤].

حذف المضاف إليه:

كتب إلى السَّفاح جماعةٌ من أهل الأنبار يذكرون أنَّ منازلهم أُخذت منهم، وأُدخلـت فـي البناء الذي أَمر به، ولم يُعطوا أثمانها، فوقّع: «هذا بناءٌ أسس على غير تقـوى»[٥]. يعنـي: على غير تقوى الله، فحذف المضاف إليه لعلم السامع به، ورغبة في الإيجـاز والاختصـار.

---

(١) انظر الخصائص ٢/٤٥٢، وانظر المثل السائر ٢/٩٣، والطراز ٢/١٠٦.

(٢) العقد الفريد ٤/٢٠٩، وجمهرة رسائل العرب ٢/٥٨٣.

(٣) العقد الفريد ٤/٢٠٩، وجمهرة رسائل العرب ٢/٥٨٣.

(٤) ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي ص٩١ ــ ٩٢.

(٥) العقد الفريد ٤/٢١١، وجمهرة رسائل العرب ٤/٤٢٦.

وقد ظهر هذا المضاف إليه المحذوف في توقيع مماثل، إذ وقع عمر بن عبد العزيز إلى بعض عُمّاله: «حصِّنها ونفسك بتقوى الله»(١).

حذف التمييز:

ومن فريد الحذف ودقيقه ما نجده من حذف التمييز في مقالهم. من ذلك:

١ـ وقّع «هارون الرشيد في كتاب بَكّار الزُّبَيْري إليه يُخبره بسرّ من أسرار الطالبيِّين: جزى الله الفضلَ خيرَ الجزاء في اختياره إيّاك، وقد أثابك أمير المؤمنين مئةَ ألفٍ بحُسن نيتك»(٢) يريد مئة ألف درهم أو دينار أو ما شابه ذلك.

٢ـ وقع «المأمون في يوم عاشوراء لبعض أصحابه ـ وقد وافته الأموالُ ـ :يُؤْمَر له بخمسمئة ألفٍ لطول هِمَّته، ولثُمَامَة بن أَشْرَس بثلاثمئة ألف لتركه ما لا يعنيه، ولأبي محمد اليزيدي يؤمر له بخمسمئة ألف لِكِبَره، وللمُعَلّى بخمسمئة ألف لصحيح سُنّته، ولإسحاق بن إبراهيم بخمسمئة ألف لِصدق لهجته، وللعباس بخمسمئة ألف لفصاحة منطقه، ولأحمد بن أبي خالد بألف ألف لمخالفته شهوته، ولإبراهيم بن بُوَيه كذلك لسرعة دَمْعَته، وللمَرِيسيِّ بثلاثمئة ألف لإسباغ وضوئه، ولعبد الله بن بشر بمثلها لحسن وجهه»(٣)

فحُذف التمييز في التوقيع في تسعة مواضع، والتقدير بخمسمئة ألف درهم أو دينار... فأضفى هذا الحذف على الأسلوب دِقة وخفة وإيجازاً بديعاً.

حذف الجار والمجرور:

وهو كثير في التوقيعات، ومن أمثلته:

١ـ وقّع الفضل بن سهل في كتاب إلى رجل شكا غَلَبة الدّين: «قد أمرنا لك بثلاثين ألفاً، وسنُشفعها بمثلها، ليرغب المنتصحون»(٤) . يريد: ليرغب فيها المنتصحون، فحذف الجار والمجرور لدلالة السياق عليه، ورغبة منه في الاختصار والتخفيف على المتلقي.

٢ـ وقّع جعفر بن يحيى البرمكي إلى بعض ندمائه:«لا تُبْعِد من ضَمَّك»(٥) يريد لا تُبعد عنك من ضمّك إليه، فحذف الجار والمجرور في موضعين، فجنب العبارة ثقل الاستطالة وترهلها، وارتقى بالكلام درجات في سُلم البلاغة.

---

(١) العقد الفريد ٢٠٨/٤، و وجمهرة رسائل العرب ٥٨٠/٢.

(٢) العقد الفريد ٢١٤/٤، و جمهرة رسائل العرب ٤٣٦/٤.

(٣) العقد الفريد ٢١٦/٤، وجمهرة رسائل العرب ٤٤٠/٤، وانظر مثالاً آخر فيه نفسه ٤٤٩/٤.

(٤) العقد الفريد ٢٢٠/٤ وفيه : " ليرغب المستمنحون "، وجمهرة رسائل العرب٤/٤٤٩.

(٥) العقد الفريد ٢١٩/٤ وفيه : " لاتبعد عمّن ضمك " ،و وجمهرة رسائل العرب ٤٤٧/٤.

٣ــ وقع المأمون إلى هشام: «لا أُدْنيك ولك ببابي خَصْمٌ»[١]، يريد: لا أدنيك مني.

٤ــ وقّع جعفر بن يحيى البرمكي في رقعة صَرُورة استأذنه في الحج :«من سافر إلى الله أنجحَ»[٢] يريد أنجح له، فحذف الجار والمجرور لدلالة السياق عليه، ولتحقيق فائدة الإيجاز والاختصار، وتخليص العبارة من فضول الكلام.

حذف جواب الشرط:

وقّع هشام بن عبد الملك في قصة متظلم: «أتاك الغوثُ إن كنتَ صادقاً، وحلَّ بك النِّكال إن كنت كاذباً، فتقدّم أو تأخّر»[٣]. فحُذف جواب الشرط، والتقدير: أتاك الغوثُ إن كنت صادقاً أتاك الغوث، فقُدّرت جملة الجواب المحذوف استعانة بجملة الشرط المذكورة.

وحَذْفُ جواب الشرط يكون مبنيّاً على أنّ «الأصل في الترتيب أن تقع جملة الجواب بعد جملة الشرط، وأن أدوات الشرط لا تعمل فيما قبلها، فلا يصحّ تسمية الجملة السابقة جواباً للشرط»[٤].

والنحويون هنا يجوّزون حذف جواب الشرط إذا دلّ عليه دليل، وذلك نحو: «أنت ظالم إن فعلت»، فحذف جواب الشرط لدلالة «أنت ظالم» عليه، والتقدير:« أنت ظالم إن فعلت أنت ظالم، وهذا كثير في لسانهم»[٥].

وفي التوقيع السابق لون آخر من الحذف وهو حذف جواب الطلب، وتقدير الكلام: فتقدّم تُصب أو تأخّر تخب. وقد جاء الحذف مناسباً تماماً للسياق والمقام، إذ يجعل مجال الإحساس والشعور مفتوحاً أمام السامع ليتصور كثيراً من الأشياء والمعاني التي يحتملها اللفظُ المحذوف.

حذف عدة جمل:

وقد يقع في التوقيع حذف عدة جمل، كما في توقيع يزيد بن عبد الملك إلى صاحب المدينة: «عثرْتَ فاستقلْ»[٦]. فما بين وقوع الفعل وحدوث الاستقالة أفعال كثيرة حدثت يدلّ

---

(١) العقد الفريد ٤/٢١٥، وجمهرة رسائل العرب ٤/٤٣٨.

(٢) العقد الفريد ٤/٢١٩ ،وجمهرة رسائل العرب ٤/٤٤٥.

(٣) العقد الفريد ٤/٢٠٩، وجمهرة رسائل العرب ٢/٥٨٢ .

(٤) ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي/٢٥٥، وهذا الذي ذكرناه هو مذهب البصريين من النحاة، أما الكوفيون فيرون أن الجملة التي تقدمت هي جواب الشرط، وعليه فلا حذف، وقد يكون مذهبهم هو الأقرب من جهة المعنى.

(٥) شرح ابن عقيل ٢/٣٨٠.

(٦) العقد الفريد ٤/٢٠٩، و وجمهرة رسائل العرب ٢/٥٨٢ .

عليها السياق، وتُشير إليها القرائن، وتقدير الكلام: عثرت، فأخطأت، وخرجت على العُرف أو القانون و... و... فاستقل.

فإنه مع كل هذه المحذوفات المقدّرة بقيت أجزاء الكلام متلائمة متناغمة آخذاً بعضها بأعناق بعض.

وقد يضم التوقيع أكثر من لون من ألوان الحذف:

من ذلك توقيع عبد الله بن محمد بن يزداد إلى عامل اغتر بكفايته وزاد: «يا هذا أسْرفتَ وما أنصفتَ، وأوجفت حتى أعجفْتَ، وأدللت حتى أمللتَ، فاستصغر ما فعلتَ تبلُغ ما أمَّلْتَ»[1]. فالمقصود: أسرفتَ على نفسك، وما أنصفت الناس، وأوجفت في عملك... حتى أمللتنا، فاستصغر ما فعلته تبلُغ ما أمَّلْته. فحذف كلَّ ما من شأنه أن يصيب العبارة بالترهل، وجنبها فضول الكلام، ووصل إلى المعنى بطريق أوجز و أخصر وأبلغ، بدليل أنه لو ظهرت تلك المحذوفات لصار الكلام إلى غث هزيل.

ومنه توقيع أبي جعفر المنصور في كتاب أتاه من صاحب الهند، يُخبره أن جنداً شَغبوا عليه وكَسروا أقفال بيت المال، فأخذوا أرزاقهم منه :«لو عدلت لم يَشْغبوا، ولو وفيت لم يَنهبوا»[2]. فتقدير الكلام: لو عدلت بينهم لم يشغبوا عليك، ولو وفيتَ وعدك لهم لم ينهبوا شيئاً، فحذف الظرف، والجار والمجرور، والمفعول به، كل هذا في عبارة متينة متماسكة بعيدة عن الترهل ومثيرة الحس والفكر في تعرّف جزء المعنى الذي لم يذكر لفظ دال عليه.

ونصل إلى القول: إن فن الإيجاز في التوقيعات لم يأتِ حلية بلاغية أو مشروعاً فنياً شكلياً؛ بل جاء نتيجةً حتميةً للسمات التي امتاز بها الموقّعون أنفسهم من إدراكٍ دقيق لمعاني الكلام، وتفنّن في إيجاد تعابير تحقق في نفسها كثيراً من الإيجاز التي تميل إليه النفس بالفطرة، وتأكّد أيضاً أنهم كانوا يدركون أن الحذف غير مقصودٍ لذاته، وإنما المقصود هو المعاني والأغراض التي ضمّت قدراً كبيراً من الوعظ والتبصر في أمور الدنيا، وفي شؤون الراعي والرعية ،كلّ هذا في إطارٍ فنيٍ من الإيحاء والإيجاز.

ولا يقال ــ بعد كلّ هذا ــ إن البحث قد أتى على مجمل نماذج الإيجاز في التوقيعات؛ إذ إن هذا فوق طاقة بحثٍ واحد، لكنها كانت خطوة أوّليّة، الغرض منها لفت الأنظار إلى ما في هذا الفن الأدبي من فنون بلاغية، ومحاسن أدبية، وقيم جمالية حققت كثيراً من الإقناع والإدهاش والإمتاع.

---

(١) جمهرة رسائل العرب ٤/٤٦٠.

(٢) العقد الفريد ٤/٢١٢.

المصادر والمراجع

- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: مجيد عبد الحميد ناجي، ط المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٤م.
- الإحكام في صنعة الكلام: محمد عبد الغفور الكلاعي، تحقيق محمد رضوان الداية ــ دار الثقافة ــ بيروت، ١٩٦٦م.
- الاقتضاب في شرح أدب الكتاب: عبد الله البطليوسي، تحقيق مصطفى السّقا و د.حامد عبد المجيد، ط دار الكتب المصرية ــ القاهرة ١٩٩٦م.
- الإيضاح: الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان.
- تاريخ الترسل النثري عند العرب في صدر الإسلام: د.محمود المقداد، دار الفكر، دمشق ط١ ــ ١٤١٣هـ ــ ١٩٩٣م.
- تاريخ الخلفاء للسيوطي، دار الكتاب العربي: راجعه جمال محمود مصطفى، دار الفجر للتراث ــ القاهرة ط٢، ١٤٢٥هـ ــ ٢٠٠٤م.
- جمهرة رسائل العرب في عصور العربية الزاهرة: أحمد زكي صفوت، ط١، ١٣٥٦هـ ــ ١٩٣٧م. مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.
- الحذف في الأساليب العربية: إبراهيم عبد الله رفيدة ــ منشورات كلية الدعوة الإسلامية، ط١ ــ ٢٠٠٢م. طرابلس ــ ليبيا.
- الخصائص: ابن جني، تح: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت ــ لبنان.
- خصائص التراكي: د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبه، ط٣ ــ القاهرة.
- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، ط ــ مطبعة المدني بالقاهرة.
- شرح ابن عقيل، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، تاريخ بلا.
- الصناعتين: أبو هلال العسكري، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي.
- الطراز: يحيى بن حمزة العلوي، دار الكتب العلمية ــ بيروت ــ لبنان.
- ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي: د. طاهر سليمان حمودة ــ الدار الجامعية الإسكندرية.
- العقد الفريد: محمد بن عبد ربه الأندلسيّ، شرح وضبط أحمد أمين وآخرين، ط.دار الكتاب العربي، ١٤٠١هـ ــ ١٩٨٣م.
- الفعل المبني للمجهول في اللغة العربية: د.أيمن الشّوا ــ توزيع مكتبة عطية، ط١ ــ ١٤٢٩هـ ــ ٢٠٠٨م.

- لسان العرب: ابن منظور، تصحيح أمين عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي ــ بيروت ــ لبنان ــ ط١ ــ ١٤١٦هـ ــ ١٩٩٥م.
- المثل السائر: ابن الأثير، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد ــ المكتبة العصرية ــ صيدا ــ لبنان ــ ١٤١٦هـ ــ ١٩٩٥م.
- مغني اللبيب: ابن هشام الأنصاري، تح: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله.
- مفتاح العلوم: السكاكي، تح: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون ــ دار الكتب العلمية ــ بيروت ــ لبنان، ط١ ــ ١٤٢٠هـ ــ ٢٠٠٠م.
- المفصل في صنعة الإعراب: الزمخشري، تح: علي بو ملحم، ط مكتبة الهلال ــ بيروت ــ لبنان ــ ط١ ــ ١٩٩٣م.
- المفصّل في علوم البلاغة العربيّة: د. عيسى علي العاكوب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية –حلب ــ ١٤٢١هـ ٢٠٠٠م.
- النثر في العصر العباسي: د. هاشم مناع ود.مأمون ياسين، دار الفكر العربي ــ بيروت ــ ط١ــ ١٩٩٩م.

التراث العربي
123 ـ 124

الأسس البلاغية لبنية القيمة الجمالية للسحاب في الشعر الجاهلي

د. خالد زغريت (*)

المقدمة:

تبحث هذه الدراسة في أثر المفهومات البلاغية في بناء مفهوم القيمة الجمالية الجليل، وتجلياته في لوحات السحاب في الشعر الجاهلي التي رسموها وفق تحليل جمالي حسي تصويري، فتوصل الشعراء آنذاك بفطرتهم وخبرتهم الحسية المباشرة إلى جمالياتها، فاستعملت هذه الدراسة المفهومات البلاغية في مختلف صور مصطلحاتها، اللوحة، الصورة البلاغية، البنية الدلالية الصوتية والصرفية والتركيبية بصفتها بنى ومكونات أصلية مؤسسة للدراسة الجمالية ومفهوماتها المعاصرة، فكشفت عن التكوين البلاغي للقيمة الجمالية للسحاب عند «أوس بن حجر» الذي مثّل بلوحته نموذجاً حيوياً للشعر الجاهلي وذلك وفق منهج تحليلي في الدراسة النصية الجمالية.

(*) عضو جمعية البحوث في اتحاد الكتاب العرب.

مقدمة

شكلت البلاغة العربية في جميع تفريعات علومها منهجاً نقدياً ذا مضمون جمالي، يجسد جماليات عبقرية اللغة العربية الشعرية والنثرية في الوقت نفسه، وظهرت علوم البلاغة عند العرب لتحقق معياراً جمالياً حيوياً جلياً، وإذا كان علم الجمال ونظرياته ظهرت بشكلها الاصطلاحي الممنهج في وقت متأخر، فإن البلاغة العربية شكلت في وقت متقدم طيفاً واسعاً من مضمون هذه النظريات وأسسها ومعاييرها بدءاً بالصورة البلاغية التي جسدت محتوى القيمة الجمالية فنياً، ومروراً بالنظريات الدلالية التي حققت من خلال الطاقة الدلالية للبنية الصرفية، والتعبير الدلالي اللساني للأصوات في اللغة العربية، وفيما يأتي سندرس أثر المستويات المختلفة للبلاغة العربية في بناء المفهومات الجمالية وأسسها ومعاييرها، فكما هو «معلوم أن سبيل الكلام سبيل الصياغة والتصوير، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه[١]»، وهذا محور الجمال والتعبير عنه وأدوات تجسيده. ولا سيما في التعبير عن روعة جمال الطبيعة، فثمة مظاهر في الطبيعة يبعث جمالها الدهشة، والإحساس بنبل الجمال وإثارته التي تخلب الألباب، وتصور المرئي جليلاً مهيباً، فالجليل «جمال مفرط يبدو متجاوزاً للحدود مع احتفاظه بالإمتاع إلا أنه إمتاع محفوف بالهيبة والجلال متصل بالرهبة، والقلق[٢]» يشكل قيمة[٣] جمالية تتعلّق بالأفعال، والأفكار التي تسمو بالإنسان، و«ترتفع بأحاسيسه ومشاعره وأفكاره فوق التفاهة والضِّعة»[٤]. وهي قيمة تتداخل في مظاهرها صور الجمال التي تعنى بمعاني القوة والرفعة والهيبة، فالجليل هو الجانب المعنوي الجميل في الإنسان والطبيعة الذي يوحي بالعلو ويثير الإعجاب والدهشة، فبينما يختصّ الجميل بالمرئي والشكلي؛ أي صورة الشيء وفق الرقة والعذوبة والسلاسة، نجد الجليل يتعلّق بالأفعال، وأثرها وقوّتها؛ أي بمادة الشيء، وبتعبير أدقّ «إن الأفكار والفعال هي وحدها تتصف بالجلال أوّلا، أمّا الأشياء المرئية فلا تصبح جليلة إلا عن طريق

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد عبده، ومحمد رشيد رضا، ومحمد محمود الشنقيطي، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٩٧٨، ص ١٩٦.

(٢) دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص٤٠.

(٣) نقصد بالقيمة : مجموعة المُثل والمبادئ و«أفكار أوتصورات، يعتنقها الفرد أو الجماعة، تجعل الاختيار الحرّ، أو السلوك يتفق مع ما تقبله الجماعة، وكلّ انحراف عنها يولد عند الفرد شعوراً بالخروج عن قاعدة الالتزام» ينظر: القيم الجمالية، محمد عزيز نظمي سالم ، دار المعارف ، القاهرة، مصر ،(د.ت)، ص ٣٥.

(٣) مبادئ علم الجمال «لإستطيقيا»، شارل لالو، ترجمة مصطفى ماهر، راجعه وقدم له د. يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، مصر، ١٩٥٠، ص١٢٠.

(٤) في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي، د. أحمد محمود خليل، ط١، دار الفكر، دمشق، سورية، ١٩٩٦، ص٧٠ .

التمثيل والإيحاء حينما تولّد في النفس انفعالاً خلقياً معيناً، في حين أن الجمال ينتمي إلى الأشياء المرئية وحدها، ولا يمكن نسبته إلى الحقائق الخلقية إلا من طريق المجاز»[١].
وتتجلى صورة الجليل في الشعر من خلال الأوصاف التي تثير الشعور بالقوة، والرعب اندهاشاً بالموصوف. فالجليل مظهر «يثير فينا فكرة الألم والخطر، ويشعرنا بالرهبة والخوف، ويعمل بطريقة مشابهة للرعب؛ كل هذا هو مصدر الجليل في الفن، كذلك فالألوان القاتمة تمكننا من خلق لوحات ضخمة هائلة»[٢].

وظهرت قيمة الجليل في الشعر الجاهلي من خلال لوحات الطبيعة التي تغنّى بها الشعراء وجسّدوا مظاهرها التي أثارتهم جبروتها وروعتها وما فيها من مشاهد جليلة. وسندرس فيما يأتي تجليات هذه القيمة في لوحة السحاب عند الشعراء الجاهليين.

قيمة الجليل في الطبيعة في الشعر الجاهلي من بلاغة الصورة إلى بلاغة الفطرة

عاش الشعراء الجاهليون بين أحضان الطبيعة الحية مآلفين بعضها، ومصارعين بعضها الآخر. وفي كلا الحالين عشقوا ما في مظاهرها إمّا لإعانتها لهم في الحياة، وإمّا لترويضها على إعانتهم بما يفجره فيهم تحديها وروعتها وجلالها. فتأثّروا بها وانفعلوا بطبائعها، فكانت أمهم التي تحضنهم و الإنسان بحاجة إلى الاحتضان، ومربيتهم فأحبتهم الإنسان بحاجة إلى الدربة على قسوة الحياة. فحبتهم، وعلمتهم، وتركت أثرها في شخصياتهم، وصبغت أحاسيسهم بجمالها وجلالها، وأكسبتهم وعياً جمالياً عفوياً، وأوحت إليهم بالنهج الفني الواقعي؛ فاقتدوا بمظاهرها في تشكيل مثلهم الفنية، واحتذوا منطقها في تركيب صورهم الواقعية التي اعتمدت على الصورة البلاغية في بناء معطيات الجمال. فكانوا أكثر استجابة لفطرية جمال الطبيعة وبلاغة صورها في تكوين أوصافهم الشعرية وصورهم الفنية. ولذلك يرتبط التحليل الجمالي للمظاهر الطبيعة في شعر الجاهليين بمحتوى مشاعرهم التي ذوّبوها في إيحاءات صور الطبيعة المرئية التي أبدعوها بطريقة توحي بحلولهم، وذوبانهم في تكويناتها وجزئيات بنائها الفني والفكري، فبدت مؤنسنة نابضة بذواتهم وكانت وسيلتهم الفنية أشكال الصور البلاغية من استعارة وتشبيه وكناية .

وكانت الطبيعة المختبر الحي لتجليات قيمة الجليل ومنجم صوره الذي يكتنز نفائس لوحاته، ولاسيما أن الجليل بصفته قيمة جمالية ترتبط بتجلي عظمة الفعل في الشكل، «وتفوّق الفكرة على

---

(١) الإحساس بالجمال، جورج سانتيانا، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د. ت)، ص٢٥٥ .

(٢) فصول في علم الجمال، عبد الرؤوف برجاوي ، ط١ ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان،١٩٨١، ص٥١ .

شكلها الذي تتجسّد فيه»[١]، وينشأ الإحساس بالجليل «من إدراك عجز الحسّ عندنا أمام ضخامة الطبيعة وهولها[٢]». فأثارت ذهول الشعراء الجاهليين، وفجّرت أحاسيسهم الجمالية، وأسرتهم بتحديها لملكاتهم المادية والنفسية، والخيالية، وحفّزت طاقاتهم الكامنة لمعايشتها، وابتداع الوسائل لتسخيرها مجالاً حيوياً لفضاء وجودهم؛ لذلك غلب ظهور قيمة الجليل في قصائدهم التي جسّدت جماليات الطبيعة الحية، فتغنوا بها في لوحات فنية مكتملة، وشكّلت عندهم غرضاً أساسياً لا يكاد شاعر جاهلي يتجاهله؛ لأنّه اختبار فني لملكته الإبداعية الشعرية، ومعيار جودة في شاعريته. فقد جعلوا الطبيعة مختبر فنهم، صاغوا في لوحاتها وعيهم الجمالي بها، وشكّلوا أحاسيسهم بمظاهرها الحية التي أثارت قرائحهم، وفجّرت رؤاهم الجمالية بما تجلى فيها من جبروت وروعة، ومشاهد جليلة أدهشتهم، فعزفوا تجلياتها على وتر الجمال الذي اكتنزته حواسهم، واستجابوا أيضاً في قصائدهم لدواعي مظاهر الجليل التي اتصفت بها بعض الحيوانات، فرسموها في لوحات شعرية تجسّد روعة خلقها في إيقاع جمالي يسمو بها في الحواس على حدود الزمان والمكان. وسنحلل قيمة الجليل في هذه اللوحات على النحو الآتي:

المفهوم البلاغي للوحة:

يراد باللوحة في الاصطلاح البلاغي «تقديم وقائع ماضية أو مستقبلية كأنها حاضرة حالياً

يراد باللوحة في الاصطلاح البلاغي تقديم وقائع ماضية أو مستقبلية كأنها حاضرة حالياً[٣]»، وقد أنشأ الشعراء الجاهليون قصائدهم في وصف جمالية السحاب من خلال لوحات بلاغية تجسد محتوى المصطلح البلاغي وتجلياته بامتياز فني بارع .

قيمة الجليل في لوحة السحاب

تصعب دراسة صور عناصر الطبيعة المختلفة التي أتى عليها الشعراء الجاهليون مهما ضيّقنا المجال. غير أنّ ما يميّز بينها أنّ صور بعض العناصر لا تشكّل لوحات جمالية مكتملة مبنية على التفصيل التحليلي مثلما هي حال صور أخرى سادت في أشعارهم، وكوّنت غرضاً شعرياً مكتمل المقومات الفنية والفكرية[٤]. ولذلك سنكتفي بدراسة لوحة السحاب؛ لأنّها تحمل بامتياز مقومات اللوحة

---

(١) المدخل إلى علم الجمال، فريدريك هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، ط١، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ١٩٧٨، ص ١٣٢، ١٣٣.

(٢) النظريات الجمالية (كانط ــ هيغل ــ شوبنهاور)، نوكس، ترجمة محمد شفيق شيا، ط١، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، لبنان، ١٩٨٥، ص٨٥.

(٣) ينظر: اللغة والأسلوب، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ١٩٨٠، ص١٠٥.

(٤) ظهرت بعض اللوحات المصغّرة للطبيعة الجليلة في أشعار الجاهليين مثل وصف الطريق العسرة التي تعبره الناقة، وصور الشعب والمرقبة. ينظر: ديوان تأبط شراً، ص٩٤، ٩٥، ٩٦. وشعر الشنفرى، ص ١٠١. صوّر تأبط شراً في هذه الأبيات

الجمالية لقيمة الجليل، وتكثر في أشعارهم. فقد جذبت الشعراء الجاهليين مظاهر السحاب بجمالياتها الحسية ودلالاتها الموضوعية والذاتية، والنفسية. فكانت في أشعارهم صدى تعطّشهم للحياة التي استسقوا لها الماء مثلما استسقوا المطر للأرض الجدب؛ ليحييها ويبعثها من جديد. واستعانوا برموز المطر لتحميلها عبء التعبير عن انفعالاتهم وأفكارهم وتأملاتهم الفلسفية للحياة. وظهرت لوحة السحابِ عند الشعراء الجاهليين(١)مركبة من صور جزئية هي السحاب والبرق والمطر والسيل. وتفاوَتَ طغيانُ صورة جزئية على أخرى من شاعر لآخر. وتكاد تكون لوحة امرئ القيس في معلقته هي النموذج الأمثل للوحة السحاب الجليل. لكننا رأينا اختيار نموذج آخر لم ينل الدراسة الوافية، وقد جسد براعة فنية في بناء مفهوم اللوحة البلاغية الجمالية للسحاب، ونجد أن لوحة السحاب التي تمثّل سمات النموذجِ الفني والجمالي لقيمة الجليل تتجلى بأمثل صورها عند «أوس بن حجر(٢)» الذي يعدّ شعره نموذجاً لأشعار الجاهليين(٣)، إذ عرف بحسن صياغته، وتجرّده من ظلال الذاتية وانفعالاتها، وتصويره العطاء الإنساني وراء صخب الإيقاع الكبير في الحرب والغضب والهجاء، إضافة إلى ما تميّز به من براعة الوصف، وجودة تعبيره الحي عن روعة المشاهد الوصفية. وتتجلى هذه السمات مجتمعة في لوحته التي أنشأها في وصف السحاب، يقول(٤)«(البسيط):

الشعب الذي كان يقطعه بين الجبال مبيناً صعوبته، ووعورته، وما يحيط به من حفر تركتها السيول الجبارة. ويظهره مخيفاً، مرعباً يبعث في النفس الشعور بالهيبة والروعة والجلال. أما الشنفرى فصوّر مكان المراقبة الذي يأوي إليه في أعالي الجبال، مبيناً ارتفاعه الشاهق ووعورة مسلكه، فيعجز الصياد المتمرس عن بلوغ قممه، ويثير الشاعر بوصف المرقبة الشعور بجلال هذا المكان المفزع الشاهق.

(١) يجدر الإشارة إلى أن لوحات السحاب التي توسّع بها مبدعوها تظهر عند امرئ القيس. في معلقته، ديوان امرئ القيس، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤، ص٦٣، ٦٩. وفي مقطوعة وصف بهاالغيث، ديوانه، ص١٠٢، ١٠٣. وظهرت عند سلامة بن جندل، ديوان سلامة بن جندل، تحقيق فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب، سورية، ١٩٦٧،، ص١٣٩. وعند لبيد بن ربيعة في معلقته، شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له الدكتور إحسان عباس، طبعة ثانية مصورة، مطبعة الكويت، الكويت، ١٩٨٤، ص٣١و٩٢٣. وعند عدي بن زيد العبادي، ديوان عدي بن زيد، جمعه وحققه محمد جبار المعبد، وزارة الثقافة، بغداد، العراق، ١٩٦٥، ص٧٥، ٧٦، ١١٥. وعند عبيد بن الأبرص، ديوان عبيد بن الأبرص، شرح أشرف أحمد عدرة، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص ٩٦، ٩٧.

(٢) هو أوس بن حجر بن مالك التميمي. شاعر جاهلي (٩٥ ــ ٢ ق. هــ ــ ٥٣٠ - ٦٢٠ م). تنظر : ترجمته : الشعر والشعراء، ابن قتيبة، حققه وضبط نصه ووضع حواشيه، د. مفيد قمحية ومحمد أمين الضناوي، ط١، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ٢٠٠٠، ص١٠٧.

وأعلام تميم، حسن حسنين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٠، ص١١.و الأعلام، خير الدين الزركلي، طبعة جديدة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٨٠، ج٢، ص٣١.

(٣) معجم الشعراء الجاهليين، د. عزيزة فوال بابتي، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٩٨، ص ٤٣.

(٤) ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح د محمد يوسف نجم، ط٣، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٧٩، ص١٥و١٦و١٧.

إنّي أَرِقْــتُ ولمْ تَــأْرَقْ معِــي صــاحي	لِمُسْــتكفٍ بُعَــيدَ النَّــوم لَــوَّاحِ[1]
قد نِمْتَ عَنِّي وباتَ البَـرْقُ يُسْــهرُني	كمــا اسْتَضــاءَ يَهــودِيٌّ بمِصبــاح
يا مَــنْ لِبَـرْقٍ أَبِيـتُ اللّيـلَ أَرْقُبُـهُ	في عارِضٍ كَمُضيءِ الصُّبحِ لِمَّــاحِ[2]
دانٍ مُسِـفٍّ فُــوَيقَ الأرْضِ هَــيْدبُهُ	يَكــادُ يَدفَعُــهُ مَــن قــامَ بــالرَّاحِ[3]
كَــأنَّ رَيِّقَــهُ لَمَّــا عَــلا شَــطِبًا	أَقْـرابُ أَبْلَقَ يَنْفــي الخَيْـلَ رَمــاحِ[4]
هَـبَّتْ جنـوبٌ بأعـلاهُ ومـالَ بــهِ	أعجازُ مُــزْنٍ يَسُــحُّ المــاءَ دَلاَّحِ[5]
فالْتَــجَّ أعْـلاهُ ثُــمَّ ارْتَــجَّ أَسْـفَلُهُ	وَضَاقَ ذَرْعًا بحمْلِ المــاءِ مُنْصَــاحِ[6]
كأنّمــا بــينَ أعــلاهُ وأسفــلِهِ	رَيْـطٌ مُنَشَّــرَةٌ أو ضــوءُ مِصْـباحِ[7]
يَنْزَعُ جِلْدَ الحَصَــى أَجَـشُّ مُـبْــتَرِكٌ	كأنَّــهُ فَاحِـصٌ أوْ لاعِـبٌ داحــي[8]
فمَــنْ بنَجْــوَتِهِ كَــمَنْ بمَحْفَــلِهِ	والمُـسْـتَكِنُّ كمنْ يَمْشِـي بقِـرْوَاحِ[9]
كــأنَّ فيــهِ عِشَــارًا جــلَّةً شُـرُفًا	شُعْثًا لَهَــامِيمَ قد هَمَّــتْ بإرْشَــاحِ[10]
هُـدْلاً مَشَــافِرُهَا بُحَّــا حَنَـاجِــرُهَا	تُزْجِي مَرَابيعَها في صَحصَحٍ ضاحي[11]
فأَصْبَحَ الــرَّوْضُ والقِيعــانُ مُمْرِعَــةً	مِــنْ بين مُرْتَفِقٍ منهــا ومُنْطَــاحِ[12]

وسندرس البناء الفكري والجمالي لهذه اللوحة وفق ما يأتي:

---

(١) المستكف: المطر الهاطل.لاح: لمح.

(٢) العارض : السحاب الذي يتعرض على وجه السماء، أو الذي يسبقه برق شديد الوميض.

(٣) مسفّ: شديد الدنو من الأرض. هيدبه: ما تدلى منه.

(٤) ريّقه: مشرفه ليس بمعظمه. شطب: اسم جبل في بلاد بني تميم. أقراب: جمع القرب، وهو الكشح. ينفي الخيل: يطردها.

(٥) الجنوب: ريح تأتي بمطر غزير. الأعجاز: جمع عجز، وهو مؤخر الشيء. المزن: السحاب الأبيض. دلاح: مثقل بالماء.

(٦) التجّ: صوّت. منصاح: منشق الماء.

(٧) الريط: جمع ريطة، وهي الملاءة إذا كانت قطعة واحدة. منشّرة: منشورة

(٨) أجش: غليظ الصوت. المبترك: سريع العدو. الفاحص: الذي يقلب وجه التراب. الداحي: الذي يلعب بالمدحاة.

(٩) النجوة: ما ارتفع من الأرض: المحفل: مستقر الماء. المستكن: الذي في بيته.قرواح: الأرض المستوية.

(١٠) العشار: التي أتى عليها عشرة أشهر في حملها. الجلة: المسن من الإبل. الشرف: الكبار منها. اللهاميم.: الغزار. ويقال أرشحت الناقة إذا اشتد فصيلها وقوي، وهو فصيل راشح، وإنما ذكرها بذلك لأنها تحن.

(١١) هدل: مسترخية. تزجي: تسيم وترعى. المرباع: الناقة التي تضع في ربعية النتاج، وهو أوله . الصحصح: المكان المستوي الظاهر.

(١٢) المرتفق: ماء راكد قد حبسه شيء يرتفق به. المنطاح : سائل لم يكن له ما يحبسه فسال .

١ البناء الفكري لقيمة الجليل في لوحة السّحاب

صحا «أوس» من غزله بامرأة يرفرف طيفها بين جناحي زمن الذاكرة، فاستدعاها إحساسه بتسرّب زمن الشباب منه، وحركة الزمن التي أبلت عهده(١). فبعثها حية من جديد بغزله، لكنه ما إن فرغ من إحيائها، وأدرك أنه يعاند زمناً لا يستجيب لرغبات الإنسان بقهر منطقه، حتى تقهقر إلى نفسه، وخلُص إلى أرق لاشكّ في أنّ مبعثه شعوره بنفاد الزمن، وألمُ إحساسه بانتهاء المتع إلى مجهول مظلم، لا يعرف شعراً يطرق أبوابه. وينام صاحبه، ويتركه فريسة وحشة قلقه، وهو يراقب اكفهرار السحب في السماء التي يشقها وهج البرق، فيضيء وحدته إضاءة مصباح الراهب في صومعته، وهو غارق في خلوة تأمل الوجود. ويملأ جلال السحاب بغزارة مطره، ولمعان برقه نفسَ «أوس» بالحياة، ويسقي عطشه الوجودي، ويروي إحساسه الجمالي، فيحييه. ويستجيب «أوس» ليقظة أحاسيسه، فيعيد تأملاته، وتصوراته، ومشاهداته الحية، وينشئها شعراً على وقع تداعي فكر الإحياء والخصب والولادة التي تجسدها صورة السحاب بشكله وفعله اللذين يلهمانه معاني جلالهما. ويمكننا استجلاؤهما وفق الآتي:

أ ـ الشكل الجليل:

رأى «أوس» السحاب يرخي على الأرض ستائره المدلهمة، ويفجّر ببرقه سكون الطبيعة، ويفيض عليها بمائه. فاستثارته روعة المشهد، فرسم تفاصيل شكله، وفق الآتي:

اللون:

ظهرت ألوان السحاب في اللوحة مركبة من تباين شدة البياض وشدة السواد. فكان الأفق ملبداً بالغيوم الحالكة، ووهج البرق يضيئه، فنشأت جمالية اللون من روعة شدته الحسية.

الكثافة:

عبّرت صورة كثافة السحاب عن اكتنازه بالمطر، وعن مهابةِ منظرِ تكدّسِ طبقاته الموحية بالجلال، والكثافة عنصر من عناصر ضخامة الشكل وسعته، لكنها أميل للتعبير عن ثقلها بالماء.

الضخامة:

تجلت ضخامة السحاب بتصوير ثخانته، وسعته التي أغلقت الأفق بضخامة حجمه، ودنوه من الأرض حتى كاد يطبق عليها، وكثرة مائه التي صبّها على الأرض، فملأت مرتفعاتها

(١) بدأ «أوس» قصيدته بقوله ودع لميس وراح يصف جمالها وتمتعه بها، ثم يأسف على زمن شبابه الذي أغرقه باللهو، فلم يبدأ قصيدته بالمقدمة الطللية، لكنه يذكر مآله إلى الموت مثل كل كائن حي. ينظر : ديوانه، ص ١٣، ١٤.

وقيعانها. وعبّرت صورة الضخامة عن فخامة حجم المرئي واتساعه الباعثين على الشعور بالجليل.

ب ـ الفعل الجليل:

لم يقدّم الشاعر المرئي الجليل في صورة السحاب هيكلاً جامداً، بل بيّن عناصر فعله الجليل، وأثره الجمالي من خلال مكوناته الآتية:

القوة:

تجلت مظاهر قوة فعل السحاب بقوة انصباب المطر، وشدة هطله التي تنزع جلد الحصى وتقلب وجه الأرض، فيسوق المطر أمامه كل ما يعترضه ويجتحفه. وتتبدى قوته كذلك بالدلالات الجمالية لضخامة السحاب، وكثافته، وغزارة هطله، وكثرة فيض مائه.

الغزارة:

ظهرت غزارة المطر بشدة انصبابه، وكثرة مائه، وسعة فيضه، وإغراقه الأرض بالماء، وتوحي الغزارة بروعة فعل السحاب.

السرعة:

بدا الهطل سريعاً في حركته، كأنه الفاحص الذي يقلب الأرض، أو كأنه مدحاة الصبي التي تمرّ على وجه الأرض مسرعة تجرف ما تصادفه بسرعة وقوة، وهما من دلالات الفعل العظيم.

٢ـ المكونات البلاغية للبناء الجمالي لقيمة الجليل في لوحة السّحاب

شكّل «أوس بن حجر» جمالية قيمة الجليل في لوحة السحاب من بناء متنام يبعث الإحساس بالجليل، قام على المكونات الآتية:

أ ـ الألفاظ الموحية بالجليل (**بلاغة البنية الصرفية والدلالية**)

اكتنزت اللوحة ببنية لفظية توحي بالجليل من خلال تعبيرها عن معاني القوة والشدة في الفعل، وعن المهابة والعظمة في الشكل. وأسهمت صيغها التي توخاها الشاعر في تفجير طاقاتها التعبيرية للدلالة على تنامي تصاعد قوة الفعل، وتعاظم روعة الشكل، لتكوّن الإحساس بجمالية الجليل. وسنفصّل ذلك من خلال الجدول الآتي:

الألفاظ الموحيـــة بالجليل	**دلالاتها**	**مجالها**	**صيغ التصاعد والتعاظم**
مستكف	كثرة الهطول	غزارة: فعل جليل	زيادة الهطل واستمراره
لوّاح	شدة البرق	قوة، وهج: فعل جليـل وشــكل جليل	زيادة الضوء وكثرته
البرق	شدة الإضاءة	وهج: شكل جليل	إطلاق الوهج
عارض	ثخانة السحاب وسعته	قوة، كثافة، ضخامة:فعل جليـل وشكل جليل	استمرار الاتساع والضخامة
لماح	شدة الإضاءة	قوة، وهج: فعل جليـل وشــكل جليل	زيادة الإضاءة وكثرتها
دان	شدة دنو السحاب وثخانته	قوة، كثافة: فعل جليـل وشــكل جليل	استمرار الدنو
مسف	شدة دنو السحاب وثخانته	قوة، كثافة: فعل جليـل وشــكل جليل	استمرار الدنو
أقراب	شدة بياض الكشح	نصاعة اللون: جمال الشكل	دلالة المثــل الأعلــى شــدة النصاعة
أبلق	شدة البياض والسواد	نصاعة تباين الألـوان: شـكل جميل	دلالة المثل العليا على نصاعة تباين الألوان
جنوب	شدة الريح، شدة الهطل	قوة، غزارة: فعل جليل	دلالة المثـل الأعلـى علـى الغزارة والقوة
مزن	كثرة الهطل	غزارة : فعل جليل	إطلاق الغزارة
يسحّ	شدة الهطل	غزارة، قوة: فعل جليل	تجدد الهطل واستمراره
دلاح	شدة المطر	غزارة، قوة: فعل جليل	كثرة الهطل وزيادته
التجّ	شدة الصوت	قوة، ضخامة: فعل جليل وشكل جليل	كثرة الالتجاج

ارتجّ	شدة الإطباق	قوة: فعل جليل	كثرة الإطباق
منصاح	كثرة انصباب المطر	غزارة، قوة: فعل جليل	زيادة الهطل وكثرته
ينزع	شدة الهطل	قوة، غزارة: فعل جليل	تجدد الهطل واستمرار شدته
أجش	غلظة الصوت	قوة: فعل جليل	زيادة غلظة الصوت وكثرتها
مبترك	شدة حركة السحاب	سرعة: فعل جليل	استمرار السرعة وزيادتها
الفاحص	شدة الهطل	قوة، غزارة: فعل جليل	استمرار الشدة
داحي	شدة الهطل	قوة، غزارة: فعل جليل	استمرار الشدة
مرتفق	كثرة الماء	غزارة، كثرة: فعل جليل وشكل جليل	استمرار كثرة الماء وسعته
منطاح	كثرة الماء	غزارة، كثرة: فعل جليل وشكل جليل	استمرار كثرة الماء وسعته

عملت الألفاظ، بإيحاءاتها بمعاني قوة فعل السحاب، وعظمة شكله، على تكوين البؤرة الأولى للإحساس بالجليل، وتشكيل معجمه الجمالي، وأكسبتها صيغها قيمة معيارية للجليل تجلّت بملكتها التعبيرية عن تواتر في تصاعد قوة الفعل وتعاظم الشكل مكوني قيمة الجليل. واتخذت هذه الألفاظ نماء دلالياً أكبر في اتساقها في بناء صور ذات طابع تخيلي جسّدت مظاهر الجليل الحسية والمعنوية.

ب ـ المظاهر الحسية والمعنوية للجليل (بلاغة التركيب التصويري)

رسم «أوس» السحاب بإظهار تفاصيل مكونات شكله وفعله، وجسّد ما يحتويه من مظاهر الجليل الحسية والمعنوية التي شكلت المستوى الآخر من البناء الجمالي لقيمة الجليل في اللوحة، وسنبيّن من خلال الجدول الآتي مجموع ما احتوته اللوحة من مظاهر، ونحدد المجال الذي انتمت إليه؛ أي (الشكل والفعل)، ثمّ نعيّن نوع المظهر، ونوع التصوير الذي عمل على تمكين جمالية الجليل.

رقم البيت	المظاهر الحسية و المعنوية للجليل	مجالها	نوعها	تمكينها
١	كثرة الهطل وشدة البرق	غزارة، قوة، وهج: فعل جليل وشكل جليل	حسي	تصوير حسي
٢	شدة إضاءة البرق	قوة، وهج: فعل جليل وشكل جليل	حسي	تشخيص البرق بإنسان
٣	ثخانة السحاب وسعة ظهوره، شدة إضاءة البرق	قوة، كثافة، ضخامة، وهج : فعل جليل وشكل جليل	حسي	تنظير البرق بمثل أعلى إضاءة الصبح
٤	شدة دنو السحاب وثخانته	قوة، كثافة: فعل جليل وشكل جليل	حسي	تصوير حسي حركي
٥	شدة بياض الكشح شدة تباين البياض والسواد	نصاعة الألوان ونصاعة تباينها : شكل جليل	حسي	تنظير انكشاف البرق بمثل أعلى للبياض (رمح الأبلق)
٦	شدة الريح، شدة الهطل	قوة، غزارة: فعل جليل	حسي	تصوير حسي حركي
٧	ضجيج صوت حركة السحاب وكثافته وشدة انصباب الهطل	قوة، غزارة: فعل جليل	حسي	تصوير حسي صوتي حركي
٨	شدة انتشار ضوء البرق	وهج: شكل جليل	حسي	تنظير انتشار البرق بمُثل عليا للبياض (الملاءة والمصباح)
٩	شدة انصباب المطر وقوة حركته وسرعتها	قوة، غزارة، سرعة: فعل جليل	حسي	تنظير قوة الهطل بمُثل عليا للجرف، والاقتلاع(مدحاة الصبي، وفحص القطا)

١٠	كثرة الماء وسعة فيضه	قوة، غزارة: فعل جليل	حسي	تصوير حسي بصري حركي
١١و ١٢	شدة صوت الرعد وحركة السحاب، وانصباب المطر	غزارة، قوة، ضخامة : فعل جليل، وشكل جليل	حسي	تنظير حركة السحاب وصوت الرعد بمُثل عليا في ثقل الحركة، (العشار، إرشاح الناقة)
١٣	كثرة المطر وغزارته وفيضه	قوة، غزارة: فعل جليل	حسي	تصوير حسي تفصيلي

يدلنا الجدول السابق على أنّ «أوساً» اقتصر في تفصيل مظاهر السحاب على المظاهر الحسية، لأنه أوغل في إظهار مرئيات شكله، ودلالتها على قوة الفعل وروعته[١]. وقد فصلهما من دون أنْ يفصِل بين عناصر كلّ منهما فصلاً حاسماً، إذ كانت مظاهر الشكل موحية بفعله. ومكونات الفعل تتداخل فيما بينها، فالغزارة تحمل دلالة القوة والعكس صحيح.

ج ـ جماليات بلاغة الصورة والصدى:

تشكل الصورة البلاغية نواة حيوية لمختلف أساليب وتقنيات التصوير الفني «فهي تقدم عقدة فكرية وعاطفية، وتقوم بعملية التوحيد فيما بين الأفكار المتفاوتة داخل التجربة وتربطها بالإحساس العام الذي ينظم عناصر التجربة ويجعلها وحدة كاملة[٢]» **وقد** اتّسم التصوير في لوحة «أوس» بقدرته على تطويع الصورة لتجليات جماليات الحياة المختلفة، فما كان رسماً جامداً للمرئي، بل إبداعاً لبناء أطياف الجمال الحي في اللوحة. فبدا متنوّعاً مستجيباً لنبض الحياة المائجة في توقيعات صورية وصوتية وحركية متناسقة في تجسيد تكاملها. وتجلّى التصوير الجمالي مستوحى من تشكيل الطبيعة لصورها الجمالية. وسنبيّن تنوّع طرق بناء التصوير الجمالي في لوحته على النحو الآتي:

---

(١) بلغ عدد المظاهر الحسية التي تتعلق بالشكل الجليل في اللوحة (سبعة مظاهر)، أما المظاهر الحسية التي جسّدت الفعل الجليل فبلغت (عشرة مظاهر)

(٢) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، د. أحمد دهمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سورية، ٢٠٠٠، ص ١٥٥.

١ـ جمالية بلاغة التصوير

بنى «أوس» المظاهر الحسية للسحاب على صور متنامية صاغت الإيقاع الفني لتجليات جمالية الجليل في اللوحة. وغلب في تصويره استعمال الصورة التقريرية التي ترسم مشهد السحاب الحسي في حركته وألوانه وأصدائه(١). وتلاها التصوير القائم على سلسلة تشبيهات، عملت على تجسيد جمالية مظاهر الجليل بطريقتين، الأولى: اعتمدت تشخيص المرئيات الجامدة(٢) بما يفجّرها بالحياة، ويبعث فيها نبض روعتها. والثانية تشبيه المظاهر بنظائر حسية(٣) تمثّل النماذج العليا للقوة والعظمة في تصورات الجاهلي؛ فشبّه استضاءته بالبرق باستضاءة الراهب بمصباحه، وبياض ضوء البرق بضوء الصبح، وانتشاره على وجه السحاب بالثوب، أو ضوء المصباح، وقوة وقع المطر على الأرض بفحص القطاة ومدحاة الصبي، والسحاب بثوب له أهداب. فوظف طاقة التشبيه التصويرية في تجسيم المظاهر ليجعلها في مجال الإدراك مباشرة محسوسة ماثلة بمهابة شكلها، مدهشة بتجليها، فللتشبيه «روعة وجمال وموقع حسن في البلاغة، وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي(٤)»، وبهذا الإخراج يجسد مضمون قيمة الجليل ولا سيما حين يكون مجاله تصوير الروعة والقوة، وبناء الفعل في الشكل وهذه أهم عناصر تكوين مفهوم قيمة الجميل .

واستعمل «أوس» التشبيه التمثيلي لوعيه الجمالي بمعطيات هذا التصوير، فالتشبيه في البلاغة القديمة «ليس صورة لغوية أو محسناً لفظياً، ولكنه صورة فكرية(٥)» ليجعل المظهر الجليل في السحاب مثار تخيّل حسي مهيب، يحوّل جمالية التصوير إلى براهين وحجج جمالية، تقرع باب النفس بقوة منطقها الجمالي، فيغدو التصوير برهاناً جمالياً. فمثّل لجمال تلألؤ البرق على حلكة السحاب بصورة حصان أبلق يكشف عن باطن فخذه الناصع البياض. فعمل التمثيل على تجسيد روعة مظهر اللون، وإكساب صورته قوة، أهزّ للإحساس، وأمكن للدهشة في النفس. ومثّل أيضاً لحركة السحاب بحركة النوق العشار تتباطأ في مشيتها بسبب حملها، وبحركة النوق المسنة التي أثقلها وهن السنين.و مثّل لهدير الرعد في السحاب ببحة حناجر النوق. ومثّل لإدرار مطره بإدرار النوق حليبها بعد اشتداد فصيلها.

---

(١) بلغ عدد الصور التقريرية في اللوحة(ستّ صور)

(٢) هناك صورة واحدة قامت على التشخيص.

(٣) بلغ عدد الصور التي اعتمدت على التنظير (خمس صور)

(٤) جواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي، علق عليه ودققه سليمان الصالح، ط١، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧، ص ٢٢٥.

(٥) الصورة الأدبية، فرانسوا مورو، ترجمة د. علي نجيب إبراهيم، ط١، دار الينابيع، دمشق سورية، ١٩٩٥، ص٣٥.

كان اهتمام «أوس» بالصورة نابعاً من وعيه لأثرها في بناء جمالية المظهر الجليل، فهي «تنفذ إلى مُخَيِّلَة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة، ناقلة إحساس الشاعر تجاه الأشياء، وانفعاله بها، وتفاعله معها[1]». وتشيع مظاهر قوتها في الحواس. فثمة ارتباط عميق بين الصورة والتذوّق الجمالي الذي «كان مصدره الصورة التي تساعد على اكتمال الخصائص الفنية في الفن والأعمال الأدبية، وإننا نرى ذاك التشكيل التصويري الناضج في شعر الجاهلية قبل أن تدوّن المصنفات البلاغية[2]» وهذا يعني أنّ «أوسا» صدر في تصويره عن طبع جمالي أصيل، اكتسبه بالذوق والتجربة الفنية الحية، وهو أنه كان على وعي تام بأثره في بناء جمالية لوحته.

٢ـ جمالية الضوء والظلام في بناء الجليل (السحاب الحياة)

تراءى السحاب «لأوس» يطبق على الأفق ملاءة قاتمة، والبرق يذرعها بلؤلؤ وميضه. وراعه مشهد تناوب الضوء والظلام يتبادلان رسم صفحة الكون بلونهما، فاستلهمه في إنشاء الجزء الأول من لوحة السحاب، وجعل منظوراتهما ثنائية متضادة، تتقابل لتكشف عن جمالية لونية توحي مدلولاتهما بصراع الموت والحياة، والجدب والخصب:

منظورات الظلام	الدلالة اللونية	منظورات الضوء	الدلالة اللونية
بُعَيدَ النَّومِ	لون الليل: السواد	لَوَّاحِ	لون وهج البرق: الضوء
نِمْتَ عَنِّي	لون الليل: السواد	وباتَ البَرْقَ يُسْهِرُني	لون البرق: الضوء
أَبيتُ اللّيلَ أَرْقُبُهُ	لون الليل: السواد	مَـنْ لِبَرْقٍ	لون البرق: الضوء
في عارِضٍ	لون السحاب الذي يملأ الأفق فيظلمه: من درجات السواد	كَمُضيءِ الصُّبحِ لمَّاحِ	لون الضوء، الصبح: الضوء
دانٍ مُسِفٍّ فويَقَ الأرْضِ....	كثافة السحب وإطباقها: من درجات السواد	أقْرَابُ أبْلَقَ يَنْفي الخَيْلَ رَمَّاحِ	لون بياض الكشح: من درجات الضوء

(١) الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، الأخضر عيكوس، مجلة الآداب، عدد (١)، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص٧٧.

(٢) جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، فايز الداية، ط٢، دار الفكر، دمشق، سورية ١٩٩٦، ص ١٥.

هَـبَّتْ جـــنوبٌ بأعلاهُ....	الســـحب المحملـــة بالمطر: من درجـات السواد	مُزْنٍ يَسُـحُّ الماءَ دَلاَّحِ	لون المطر: من درجات الضوء
فالْتَجَّ أعْـلاهُ ثُـمَّ ارْتَـجَّ أسْـفَلُهُ	كثافة السـحب: مـن درجات السواد	بحمْـلِ المـاءِ مُنْصاحِ	لون الماء: من درجات الضوء
بـــينَ أعـــلاهُ وأسفـلِـهِ	أطراف السحب التـي لم يضئها البرق: مـن درجات السواد	رَيْطٌ مُنَشَّـرَةٌ أو ضَـوءُ مِصْـباحِ	لون الريط والضـوء: الضوء ودرجاته

أمّا الجزء الثاني من الصورة الذي تشكّله الأبيات الخمسة الأخيرة، فتنتقل مـن وصـف إطباق السحاب وقتامة الأفق إلى تصوير مشهد المطر منصباً يقشر وجه الأرض، ويغرقهـا بالماء، فيحيلها إلى صفحة بيضاء لامعة مضيئة. فيشف الصراع بين الضوء والظـلام عـن انتصار الأول، وتبديد الثاني، فتنتصر رموز الحياة على رمـوز المـوت، وتنغمـر الأرض بالماء، فتتراءى صافية براقة.

وصبّ «أوس» هذه اللوحة البصرية للسحاب على إيقاع صوتي شكّلته مجموعة الحروف التي تعبّر إيحاءاتها الصوتية عن حركة المطر وانصبابه، وما يرافقهما من أصـوات الـريح والاحتكاك والتفجّر والانبثاق والظهور(١). فأوحى الإيقاع الداخلي لجرس الحروف بمـدلولات اللوحة مشكلاً صداها الموسيقي الجليل.

---

(١) تكرر صوت الميم الموحي بالكسب واستخراج ما في الأشياء المجوفة وأصوات الطبيعة (أربعاً وأربعين) مرة. وحرف النون الموحي بالانبثاق والخروج وأصوات الطبيعة (ثماني وثلاثين) مرة. وحرف الراء الموحي بأصوات التحرك والتكرار والترجيع (تسعاً وعشرين) مرة وتكرر حرف الحاء الموحي بأصوات الطبيعة والحفيف والانفعال (سبعاً وعشرين) مرة.وشكّل الموسيقا المباشرة في النص لكونه الروي. وتكرر حرف الفاء الموحي بالتشتت والبعثرة وأصوات الطبيعة (تسع عشرة مرة. وحرف العين الموحي بالإشراق والظهور (ثماني عشرة) مرة. وحرف القاف المعبر بصوته عن الانفجار والشدة وأصوات الطبيعة (ست عشرة) مرة. وتكرر حرف الجيم الموحي بالامتلاء والفخامة والشدة وأصوات الطبيعة(اثنتي عشرة) مرة. وحرف الصاد الموحي بأصوات الطبيعة والصلابة والقوة (إحدى عشرة) مرة. وصوت السين المعبر عن التحرك ولامتداد والأصوات الطبيعية (ثماني) مرات. وحرف الضاد الموحي بالصلابة والشدة والامتلاء (ثماني) مرات وقد جمعت إيحاءات جرس هذه الحروف ما يوحي بالمطر وتشكله وانصبابه وفعله في الأرض وقد بلغ تكرارها (مئتين وثلاثين) مرة من أحرف النص التي بلغت ألفاً ومئة وثلاثاً وأربعين)مرة، ينظر في معاني الحروف: خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ١٩٩٨، مواطن متفرقة.

٣ ـ جمالية التجلي والإضمار في بناء الرمز الجليل (البعث والولادة) (البنية النفسية لبلاغة الصورة)

يرافق نشوء القلق الوجودي في نفس الشاعر تجاه قضاياه الذاتية والموضوعية نشوء قلق فني يحفّزه على إبداع تصورات فنية لموضوعه. ويكون الشاعر مشدوداً دائماً إلى رغبة ببناء نموذج فني أمثل. وقد كان همّ «أوس» الفني في تجسيد جمالية قيمة الجليل في لوحة السحاب منصباً على الكشف عن تفصيل عناصر قوة فعل السحاب، وإبراز مظاهر شكله الجليلة، فاستعمل مختلف الأساليب الفنية التي ترسّخ جمالية الجليل، وتثير الإحساس به، وجعل اللوحة معرضاً لمُثُل الجليل العليا ورموزه الجمالية، وقد استدعاها لتصير نظائر مظاهر الجليل في السحاب. وكان هدفه من ذلك الارتقاء بجمالية السحاب إلى مرتبة الرمز الجمالي للجليل، وتكوين نموذجه الجمالي. وكانت رغبة النزوع إلى الأمثل رغبة أصيلة في نفوس الفنانين والمبدعين عامة، وجذوة قلقهم الفني. وبمقدار ما كان«أوس» يعمل فنياً على تجلّي الرمز الجليل في لوحته، كان يضمر رموزاً أخرى تتحرك مابين الألفاظ والصور تعكس خفايا نفسه، وعلاقتها الرمزية بعناصر الطبيعة ومظاهرها. و«الطبيعة في نظر الشاعر كانت تملك كل الصفات والخواص القمينة بأن ترضي حاجاته النفسية، أوبأن تثير فيه اهتماماً[(١)]». وتحمل في صورها تعبيراً رمزياً جمالياً ونفسياً يتردد صداهما في أغوار نفسه، وهذا «الرمز لا يمكن وضعه ضمن حدود، ولا تقع فيه المعاني والخيالات تحت حصر، بل إنه كلام مرن شديد الإيحاء يحتمل شتى التأويلات ويثير شتى الإحساسات وفقاً لمزاج سامعه وتذوقه ومقدرته على الفهم والتخيّل[(٢)]». غير أنّنا لانعدم في نسيج لوحة السحاب خيوطاً توحي بمفاتيح الرموز التي تعبّر عن خبايا نفس «أوس». فقد فجّر صورته بتفجّر البرق في ليل وحدته الموحشة حيث نام عنه صاحبه، وتركه يتأمّل هواجس قلقه على ضوء البرق. «حيث يضيء البرق حنين الشاعر أو خوفه من لقاء مصيره المجهول، أو الموت؛ لأنّه رأى الأرض الميتة قبل أن يحييها المطر[(٣)]». وكان «أوس» قد بيّن أرقه صراحة في اللوحة، وكان ذلك بعد أن فرغ من استعراض متع الحياة في غزله الذي سبقت أبياتُه أبياتَ السحاب. وأدرك أنه كان يعيش في غزله ذكرى حياته الخصبة، وأنه كان يحلّق بأجنحة أحلام اليقظة،

---

(١) الجمال في التفسير الماركسي، بقلم عدد من الفلاسفة السوفيت، ترجمة يوسف الحلاق ومراجعة أسماء صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ١٩٦٨، ص ٢٧٨.

(٢) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريّب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٥٢، ص ١٣١.

(٣) السحاب ورموزه في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، رسالة ماجستير، إعداد محمد عيسى يوسف، جامعة البعث، حمص، سورية، ٢٠٠٠، ص ٦٣.

فيتلمس بلاءها في حقيقة زوال شبابه، فيودعها، ويرتدّ إلى واقع اختطف الزمن فيه نضارة الشباب، وبدأ رونقه يأفل، ويترك النفس مأوى قلق ووحشة، ويبدأ حوله السحاب يسربل الأفق بحلكته، ويطبق على الأرض كما يطبق الأرق على نفسه. «ولعل السحاب الثقال التي يبصرها ترمز لما تنوء به نفسه من هموم، ولعل البرق الذي يلمع خلال السحاب ثم الماء الذي أحيا الأرض بعد موتها يرمز لأمل الشاعر وتمسكه بالحياة، فهطْل المطر يعني أن نفسية الشاعر تخلّصت من أثقالها[1]».

وتتلاقى هذه الرموز مع رمز أكبر هو المخاض والولادة، وتتشابه مدلولات السحاب والولادة بكونهما رمزا البعث والحياة. وقد ضمّن «أوس» لوحة السحاب دلالات رمزية وصورية صريحة توحي بصورة الولادة، فصوّر الغيوم تتلبد، ثم يشقها ضوء البرق، وصوت الرعد، فانسكاب المطر، وهذه صورة تقابل صورة المخاض وصرخة الحياة. ومثّل حركة السحاب وإنتاجه بصور النوق العشار المقبلة على الولادة، والنوق التي تدرّ حليبها لفصيلها، فكانت صوراً واقعية ورمزية في الآن معاً للولادة والبعث. وكان الشاعر الجاهلي يربط على ما يبدو فكرة السيل الذي تخلفه السحاب «بظاهرة الانبعاث التي تعقبه، ضمن ترجمة لا شعورية للرغبة بالخلاص من ظرف حضاري متهدم والتحوّل إلى مرحلة حضارية أرقى[2]». وقد تمثّل «أوس» هذا الخلاص على المستوى الموضوعي بتصوير إحياء الأرض، وانبعاث الحياة فيها بالمطر، وأمّا على المستوى الذاتي فتجلّى الخلاص بصورة خلاصه الفردي من شعوره بالإحباط إزاء فقدان الشباب والمحبوبة، ومن أرقه من الوحدة، وتجلّى الخلاص الموضوعي عند «أوس» بحياة صورية أنشأها شعراً برسم صورة الانبعاث الناتج عن المطر، أمّا خلاصه الذاتي فتجلّى بولادة لوحته الشعرية التي كانت خلاصه الجمالي والنفسي، بعد أن كان مخاضها أشبه بمخاض الولادة والمطر في نفسه.

الخاتمة

لقد جسد «أوس» بلوحته نموذج لوحة السحاب في العصر الجاهلي، إذ بناها في المستويين الفكري والجمالي وفق النمط الذي تداوله الجاهليون قبله وبعده، ولم يتمايزوا فيه إلا بما عكسوا من تجاربهم الحياتية، والنفسية والفنية في لوحاتهم وبنى صورها البلاغية، أو بما ميّزوها من تشبيهات تهواها أنفسهم وأذواقهم من دون أن تصل إلى الخروج عن النمط،

(١) السحاب ورموزه في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، ص ٦٣.

(٢) أنتربولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام، د. قصي الحسين، ط١ ، دار النشر مغفلة، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، ص٣٤٨.

فكانوا يُجْمِعون على التحليل الوصفي الجمالي لعناصر صورة السحاب، ويكشفون عن مظاهر قوته انصاب مطره، ولمعان برقه، وهدير رعده، وشدة تلبده، وإطباقه على الأرض التي يغمرها بمائه، فيبعثون في لوحته الإحساس الجمالي بالجليل، ولا يختلفون في هذا المآل الفني للوحاتهم، وقد كانت وسيلته البنائية في مستوياتها المختلفة تقوم على المعطى البلاغي للمستويات الصوتية والصرفية والتركيبية للغة التي شكلت مجمل أدوات البنية الشعرية والجمالية للوحة عند أوس، والشعراء الجاهليين .

المصادر والمراجع:

أولاً ـ المصادر:

١) **الأسدي** بشر بن أبي خازم، ١٩٩٤– **الديوان.** قدم له وشرحه مجيد طراد، ط ١، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

٢) **ابن الأبرص** عبيد، ١٩٩٤– **الديوان.** شرح أشرف أحمد عدرة، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

٣) **تأبط شراً**، ١٩٩٦– **الديوان.** إعداد وتقديم طلال حرب، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان.

٤) **ابن جندل** سلامة، ١٩٦٧ – **الديوان.** تحقيق فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب، سورية.

٥) **ابن حجر** أوس، ١٩٧٩– **الديوان.** تحقيق وشرح د محمد يوسف نجم، ط٣، دار صادر، بيروت، لبنان.

٦) **حسنين** حسن، ١٩٨٠– **أعلام تميم** . المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

٧) **الزركلي** خير الدين، ١٩٨٠– **الأعلام** . طبعة جديدة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

٨) **ابن زيد** عدي، ١٩٦٥ – **الديوان.** جمعه وحققه محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة، بغداد، العراق.

٩) **ابن شداد** عنترة، ١٩٩٢ – **الديوان.** تحقيق بدر الدين حاضري ومحمد حمامي، ط١، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، وحلب، سورية.

١٠) **الشنفرى الأزدي**،٢٠٠٠– **شعره.** تحقيق ودراسة أحمد محمد عبيد، إصدارات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة.

١١) **امرئ القيس**، ٢٠٠٤ – **الديوان.** اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

ثانياً ـ المراجع العربية:

١٢) **بابتي** د. عزيزة فوال، ١٩٩٨ – **معجم الشعراء الجاهليين**. ط١، دار صادر، بيروت، لبنان.

١٣) **برجاوي** عبد الرؤوف،١٩٨١– **فصول في علم الجمال**. ط١، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان .

١٤) **الجرجاني**، عبد القاهر ــ **دلائل الإعجاز** . تحقيق محمد عبده، ومحمد رشيد رضا، ومحمد محمود الشنقيطي، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٩٧٨.

١٥) **الحسين** د. قصي، ١٩٩٣– **أنتربولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام**، ط١ ، دار النشر مغفلة، بيروت، لبنان.

١٦) **خليل** د. أحمد محمود، ١٩٩٦ – **في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي**. ط١، دار الفكر، دمشق، سورية.

١٧) **الداية** فايز، ١٩٩٦– **جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)**. ط٢، دار الفكر، دمشق، سورية.

[١٨] **دهمان**، د. أحمد– **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني** .منشورات وزارة الثقافة، دمشق سورية، ٢٠٠٠.

١٩) **عباس** د. إحسان، ١٩٨٤– **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري**، تحقيق وتقديم، طبعة ثانية مصورة، مطبعة الكويت، الكويت.

٢٠) **عباس** حسن، ١٩٩٨ – **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية.

٢١) **غريّب** روز، ١٩٥٢ – **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

٢٢) **سالم** محمد عزيز نظمي،(د.ت)– **القيم الجمالية**. دار المعارف، القاهرة، مصر.

٢٣) **الهاشمي**، السيد أحمد – **جواهر البلاغة** . علق عليه ودققه سليمان الصالح، ط١، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧.

٢٤) **اليافي** د. عبد الكريم، ١٩٩٦– **دراسات فنية في الأدب العربي**. ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان.

ثالثاً ـ المراجع الأجنبية

٢٥) **سانتيانا** جورج، (د. ت) – **الإحساس بالجمال**. ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر.
٢٦) **عدد من الفلاسفة السوفييت**، ١٩٦٨– الجمال في التفسير الماركسي. ترجمة يوسف الحلاق، ومراجعة أسماء صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية.
٢٧) **لالو** شارل، ١٩٥٠ – **مبادئ علم الجمال «الإستطيقيا»**. ترجمة مصطفى ماهر، راجعه وقدم له د. يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، مصر.
٢٨) **مورو**، فرانسوا – **الصورة الأدبية** .ترجمة د. علي نجيب إبراهيم، ط١، دار الينابيع، دمشق سورية، ١٩٩٥.
٢٩) **نوكس**، ١٩٨٥ – **النظريات الجمالية(كانط ــ هيغل ــ شوبنهاور)** . ترجمة محمد شفيق شيا، ط١، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، لبنان.
٣٠) **هيغل** فريدريك، ١٩٧٨ – **المدخل إلى علم الجمال**، ترجمة جورج طرابيشي، ط١، دار الطليعة، بيروت، لبنان.

رابعاً ـ المجلات والدوريات:

٣١) **عيكوس** الأخضر، ١٩٩٤– **الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية**. مجلة الآداب، عدد (١)، بيروت، لبنان.

خامساً ـ الرسائل الجامعية:

يوسف محمد عيسى، ٢٠٠٠ – **السحاب ورموزه في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام**، رسالة ماجستير، جامعة البعث، حمص، سورية.

المعنى البلاغي ومزاياه الفنـية
(نظرة تراثية تأصيلية)

د. عبد العليم بوفاتح (*)

المقدمة:

تتم عملية إنتاج اللغة على عدة مستويات، انطلاقاً مــن المســتوى البسـيط إلــى أعقــد المستويات. كما يتمّ الاحتكام إلى هذه اللغة في تركيبتها وما تحمله من شحنات دلالية للحكــم على العمل الأدبي وبيان قيمته الفنّية. وهذا ما تناوله البلاغيون وتوسعوا فيه. فمن ذلك مــثلاً ما أقامه **الجرجاني** من وصل بين نظم اللغة والمضمون الخاضع للترتيب المنطقي، فوضــع للعقل أساساً ومكانة في العمل الفنّي وأعطى للفكرة قيمتها التــي تســتحقها. وعنــي بالعقــل والنفس، مفرقا بين هاتين اللفظتيْن من ناحية الدلالة. فالعقل يقوم بسلامة الإرشاد االمؤدّي إلى سلامة المضمون، والنفس هي الوعاء الذي تنقدح فيه المعاني انقداحا مؤثرا فــي كــل مــن القارئ والسامع...

(*) أستاذ الدراسات اللغوية ــ جامعة الأغواط ــ الجزائر.

إن الاحتكام إلى الذوق يتيح لنا إعادة قراءة البلاغة العربية ثانية من غير تغيير للأصول والأسس، وإنما انطلاقا من توجيه طرائق الفهم والنقل والشرح، وتقريب الفكرة البلاغية إلى أذهان المعاصرين، كما قال بعضهم، من غير تنكّر إلى تدرّج الثقافة من جيل إلى آخر، ومن غير إهمال لعوامل الزمان والمكان من عصر إلى عصر آخر؛ مع الاهتمام بأصول التراث، وتقدير جهود القدماء، ومراعاة ثقافة المحدثين وسلاسل تفكيرهم، والمعاني التي يقتنعون بطرائقها ووسائلها المعينة إلى تقريب تجارب السابقين. وبهذا نحقق مفهوم التراث والمعاصرة، والخروج من الاتهامات المتكررة لتراثنا البلاغي، بحق وبغير حق، ونستطيع بذلك أن نعدّي الفكر البلاغي القديم إلى الحديث، ونعرف معنى الجديد الذي لا يهدم القديم، والمعاصرة التي لا تتنكر لأصولها وأسسها الأولى التي بنيت عليها.

أهمية المعنى في الدرس البلاغي:

لقد عني البلاغيون منذ القديم بالمعنى عناية كبيرة إلى حدّ أنهم جعلوه أقساماً كثيرة واختلفوا في عددها، فقد ذهب بعض القدماء إلى أنّ أقسام المعاني «تخرج إلى ما لا يحصى عدداً ولا يدرك مدداً. وقد جعلها بعضهم ألوفاً، وجعلها بعضهم مئين، وجعلها آخرون عشرات، وجعلها بعضهم آحاداً تسعة وسبعة، وستة، وخمسة، وثلاثة. وقال آخرون: هي ضربان: خبرٌ وغيْر خبر. ويكفيك منها صاحب التسعة، وهي: الخبر والاستخبار والأمر والنهي والنداء والتمنّي والدعاء والقَسَم والوعيد..»(١)

وقد انصبّ اهتمام البلاغيين على البحث في شأن المعاني منذ العصور الأولى، وهم يلتقون مع النحاة في جوانب كثيرة من دراسة المعنى «والناظر إلى كلام **القزويني** يجد أنه يضع مباحث علم المعاني في نطاق إسناد الجملة، وعلاقاتها الداخلية والخارجية، وأساليبها، وهو كلام لا يبعد بالمعاني عن النحو.»(٢)

ولم يقتصر اهتمام أهل البلاغة قديماً على النص وما يحمله من المعنى بمعزل عن التأثيرات المختلفة التي ينتج عنها هذا المعنى، فجاء كلامهم عن المتكلم والمخاطَب على اعتبار أن التواصل لا يتم إلاّ بمراعاة أحوال كل منهما. فهذا **الجاحظ** يقرّر أنّ «مدار الأمر على البيان والتبيين، والإفهام والتفهيم. وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان

(١) أبو الحسن البكيلي (حيدرة التميمي): كشف المشكل في النحو: تعليق الدكتور يحيى مراد – الطبعة الأولى– دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان (١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م) ص٢٤٢ – ٢٤٣ (يعني بالاستخبار : الاستفهام) وهو يشير بصاحب التسعة إلى أحمد بن فارس في كتابه: الصاحبي (ينظر: الصاحبي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها ص ١٧٩)

(٢) د/ تمام حسان: الأصول: ص٣٤٤.

القلب أشدّ استبانة كان أحمد. والمُفْهِم لك والمتفهّم عنك شريكان في الفضل، إلاّ أنّ المفهومَ أفضل..».[1]

لقد أثار **الجاحظ** قضية طالما أثارها المحدثون وانقسموا فيها فريقيْن: فريقاً يرى ضرورة مراعاة آليات التلقّي والاهتمام بحال المتلقي ؛ وفريقاً يرى ضرورة الاهتمام بأوضاع المتكلّم. وكلاهما يتهم البلاغة القديمة بتقصيرها في هذيْن الجانبيْن، ولا سيما جانب العناية بحال المتكلم. وها نحن نرى **الجاحظ** يقرر أنّ المتكلم (المفهم) والمخاطَب (المتفهم) هما أساس التواصل. ويدل عليهما كذلك كلامه عن (اللسان والقلب) من دون أن يهمل الخطاب وما يكون عليه من البيان. ولو ذهبنا نتتبع إشارات **الجاحظ** وعباراته في هذا الباب لوقفنا منها على الشيء الكثير.

وعلى هذا نستطيع القول إنّ نظرة البلاغيين إلى قضايا المعنى وظروف إنتاجه كانت نظرة شاملة راعوا فيها كل الأطراف المؤثرة في تكوينه كالمتكلم والمخاطب وشكل الخطاب ونمط التعبير والنظر في لفظه ومعناه، وما إلى ذلك من الجوانب التي تمس مسألة تشكيل المعنى.

هذا، وإن ما أورده **القزويني** وغيره من البلاغيين فيما يتصل بالمعنى، من صدق الخبر وكذبه، انطلاقا من مطابقته الواقع أو عدم مطابقته له، يتردّد في نظريات الدرس اللغوي الحديث؛ وذلك أنّ «نظرية المعنى عند **فتجنشتين**: أنّ للغة وظيفة تصويرية تقريرية تتجه إلى العالم الخارجي، وتحاول رسمه والتعبير عنه، وبالتالي فإن العبارات التي لا تعبّر عن الواقع الخارجي أو التي لا تشير إليه هي عبارات لا معنى لها. وعلى ذلك فالعبارات ذات المعنى يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة. أما العبارات التي لا معنى لها فليست صادقة ولا كاذبة. وإنما هي مجرد لغو، لأنها لا تشير إلى أشياء الوجود الخارجي، وإنما تشير إلى تخيلات وأوهام..»[2]

ويمكن القول إنّ البلاغيين عموماً قد وجّهوا عنايتهم إلى المعنى أكثر ممّا فعل النحاة، أو لنقلْ إنّ النظرة النحوية البلاغية لدى كثير من علماء العربية كانت أكثر احتفالاً بالمعنى من النظرة النحوية المحضة لدى آخرين، ذلك أنّ البلاغيين الأوائل ما كانوا إلاّ النحاة، قبل أن تستقل البلاغة عن النحو، بل إنّ من النحاة المتأخرين من بقي على سمت هؤلاء الأوائل الذين كانت نظرتهم نحوية بلاغية تتجلى فيها العناية بالمعنى، يقول أحد الباحثين: «فلئن اقتصر

---

(١) البيان والتبيين: ٢٩/١

(٢) من مقال بعنوان: (التحليل اللغوي ونظرية المعنى عند فتجنشتين) بمجلة عالم الفكر/ عدد ٢٩(٢٠٠١م) ص ٢٢٥ (عن البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق. ص٣٩)

اهتمام النحويين على المعنى الظاهر للتركيب اللغوي، فقد غاص البلاغيون إلى معنى المعنى، والمعاني الثواني، وهي معان بلاغية كامنة خلف المعاني الأولية الظاهرة.. فكان هذا المعنى الثاني صيداً ثميناً لعلماء البلاغة في الأساليب العربية، وبخاصة في علم المعاني، فقالوا في أسلوب الأمر إنه خرج إلى معان أخرى، كما قالوا في النهي والاستفهام والنداء مثل ذلك، معتمدين على المعاني الثانية في سياق الأساليب. وكذلك في علم البيان إذْ بنوا المجاز والاستعارة والتشبيه والكناية على المعاني الثانية... ولهذا فإنه يتولد من الأسلوب العربي طبقتان من المعاني: طبقة ظاهرة للعيان، يميزها السامع دون إعمال فكر وتأويل، ويفهمها أهل اللغة عامة، وهذا ما يطلق عليه (المعنى الأول) وهو المعنى الظاهر المباشر المفهوم من الكلام، أو ما يسمى بدلالات التركيب الظاهرية. أمّا الطبقة الثانية من المعنى: فهي المختفية خلف الطبقة الظاهرة الأولى، وهي ما يطلق عليه المعنى الثاني، أو معنى المعنى؛ لأن المعنى الأول في السياق يومئ إلى المعنى الثاني..»(١)

وهذا ما يظهر بوضوح من كلام **الجرجاني** إذْ يقول: «وإذْ قد عرفتَ هذه الجملة، فههنا عبارة مختصرة وهي: أن تقول المعنى ومعنى المعنى. تعني بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة. وبمعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسّرت لك. وإذْ قد عرفتَ ذلك، فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني وحلية عليها، ويجعلون المعاني كالجواري، والألفاظ كالمعارض لها وكالوشي المحبَّر واللباس الفاخر، والكسوة الرائقة، إلى أشباه ذلك مما يفخّمون به أمْر اللفظ ويجعلون المعنى يَنْبُل ويَشْرُف، فاعلم أنهم يضعون كلاماً قد يفخّمون به أمر اللفظ ويجعلون المعنى [الذي] أعطاك المتكلم أغراضه فيه من طريق (معنى المعنى) فكنّى وعرّض ومثّل واستعار، ثم أحسن في ذلك كلّه، وأصاب ووضع كلّ شيء منه في موضعه، وأصاب به شاكلته... فالمعاني الأول المفهومة من أنْفُس الألفاظ هي الْمَعارض والوشْي والحَلْيُ وأشباه ذلك. والمعاني الثواني التي يومأ إليها بتلك المعاني، هي التي تُكْسَى تلك المَعارض، وتُزيَّن بذلك الوشْي والحلي...» (٢)

ففكرة المعنى ومعنى المعنى، التي أشار إليها الجرجاني، تشمل (المعنى) ويراد به المعنى الأصلي الأول على المستوى اللغوي؛ ثم (معنى المعنى) ويراد به المعنى الفرعي الثاني على المستوى البلاغي والدلالي. فمعنى المعنى إذاً يمثل المستوى البلاغي الفنّي الذي يكشف

---

(١) الفكر البلاغي عند النحويين: ص٩٨ – ٩٩

(٢) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: تحقيق الدكتور ياسين الأيوبي – المكتبة العصرية – صيدا – بيروت /ط١ (١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م) ص ٢٧٢ – ٢٧٣

عن الجوانب الفرعية لدلالة الكلمات على مستوى التراكيب، أو دلالة التراكيب على مستوى النصوص. وهذه المعاني الفرعية تتوسع لتتجاوز المعاني الأصلية على المستوى اللغوي الأول. وقد اتخذ الدرس الدلالي الحديث هذه الفكرة منطلقاً له في دراسة المعاني وظلالها المختلفة.

وقد تناول **الجرجاني** هذه القضية في مواضع متعددة من الدلائل، منها ما أورده في تعليقه على الكناية في قول الشاعر(١):

وما يك فيّ من عيْب فإنّي جبان الكلْب مهزول الفصيل [الوافر]

إذْ قال إنه: «.. دليل على أنه مضياف، فالمعاني الأُوَل المفهومة من أنْفُس الألفاظ هي المعارض والوشْيُ والحلْيُ، وأشباه ذلك. والمعاني الثواني التي يومأ إليها بتلك المعاني، هي التي تُكْسَى تلك المعارض وتُزيَّن بذلك الوشْي والحلْي. وكذلك إذا جُعل المعنى يُتصوّر من أجل اللفظ بصورة، ويبدو في هيئة ويتشكّل بشكل يُرجِع المعنى في ذلك كلّه إلى الدلالات المعنوية، ولا يَصلُح شيء منه حيث الكلام على ظاهره..» (٢) فهو يعالج هذه القضية في مجال دراسة الكناية، وما توحي به من المعاني والدلالات.

وفي موضع آخر يعلّق على ما قاله البلاغيون قبله من أنّ الكلام لا يستحق اسم البلاغة حتى يسابق لفظه معناه، ولا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلْبك.. فيقول: «فهذا مما لا يشكّ العاقل في أنه يرجع على دلالة المعنى على المعنى، وأنه لا يُتصوّر أن يُراد به دلالة اللفظ على معناه الذي وُضع له في اللغة... وإذا كان ذلك كذلك، عُلِمَ علْمَ الضرورة أنّ مصرف ذلك إلى دلالات المعاني على المعاني، وأنهم أرادوا أنّ من شرط البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلا على المعنى الثاني، ووسيطاً بينك وبينه، متمكّناً في دلالته، مستقلاً بوساطته، يُسْفر بينك وبينه أحسن سفارة، ويشير لك إليه أبْين إشارة...»(٣)

وفكرة المعنى ومعنى المعنى هذه التي أفاض فيها **الجرجاني** وفصّلها في القرن الخامس الهجري، قد اعتبرت في الدراسات اللغوية الحديثة، خطوة مهمة، بل فاتحة عهد جديد في

---

(١) البيت لم يعرف قائله. وقد ورد في عدة مصادر. وفي البيت كنايتان: الأولى: قوله (جبان الكلب): وهو كناية عن تعوّد كلبه على الضيوف من كثرة ترددهم عليه، حتى جبُن ولم يعُدْ ينبح فيهم.. والثانية: قوله (مهزول الفصيل): وهو كناية عن إيثار ضيوفه بلبن الناقة، مما ادّى إلى حرمان فصيلها من لبنها حتى اصابه الهزال..

(٢) دلائل الإعجاز: ص٢٧٣

(٣) المصدر السابق: ص٢٧٥

تطور البحث في المعنى والدلالة. [1] وصارت في الدراسات اللغوية الحديثة ذات صلة بعدة بحوث لسانية ودلالية وسيميولوجية فيما بعد.

غير أنّ ثمة من يرى أنّ البلاغة العربية تتجاوز فكرة ثنائية المعنى، إذ إنّ كلّ معنى هو أصل قائم بذاته غير تابع لما سواه، أي أنّ «الحقيقة البلاغية في فهم المعنى تنظر إلى كل معنى في استخدامه أصلا من غير تقديم لأصل وإهمال لفرع. إذ المعنى الذي يكون أصلا في الاستخدام هو الذي يكون له دلالة أخرى في سياق آخر. ولذلك إنّ المعاني في الاستخدام أصل. وهذا يجعلنا ننظر إلى دلالة المعنى على أنها كاملة في كل سياق ترد فيه، وفي كل استخدام تبرز من خلاله. وهذا ينقلنا من تفسير قاصر، في أنّ هذا المعنى مهمّ عند المتلقّي (أ) وأقل أهمية عند المتلقي (ب) وغير مهم عند المتلقي (ج) حتى نخلص من هذا الحكم المتفاوت على المعنى، لدى المتلقين، فإننا نجعل المعنى في كل مرة أصلاً، ويتلوّن هذا الأصل حسب السياق والوظيفة التي يؤديها منفردا أو مركباً، وحسب الموقعية التي يكتسب من خلالها الدلالة الإشارية الحقيقية، أو الدلالة المجازية الاصطلاحية الفنية، وإن كانت الدلالات تتوارد على أصل لغوي، وتتفرع إلى جذر اشتقاقي أو استخدام سياقي جديد. فالمعنى في الأصل اللغوي قائم بذاته، كما أنّ المعنى الجديد في السياق قائم بذاته. وهذا الفهم لنظرية المعنى في البلاغة العربية يلغي قضية الثنائية في المعاني الأوائل والمعاني الثواني، بل كل معنى في موقعه أصل. ويفسر هذا الفهم أنّ المعنى في التقديم ليس أهم وأفضل من المعنى الذي جاء مؤخرا، بل لكلّ منزلة وتأثير وبلاغة وتصور. كما أنّ المعنى الذي يكون مقدّراً ومحذوفاً أحيانا ليس بأجمل من المذكور أحيانا، بل الحذف تطلّبَه الحال، كما أنّ الذّكْر تطلّبَه المقام، والمعنى المقدَّر بلاغة، كما أنّ المعنى المذكور بلاغة، وهذا يندرج على فنون البلاغة ومصطلحاتها من غير تخلف.»[2]

لكن العلاقة لا تنفكّ بين المعنى الأصلي (وهو المعنى اللغوي) والمعنى الفرعي (وهو المعنى البلاغي) وهذه العلاقة قائمة في الأساس على تفرّع المعنى الثاني عن المعنى الأول، وهذا يعني أنّ الفرع لا يفهم إلاّ من خلال الأصل، فلا يمكنه إذاً أن يستقلّ بنفسه، إذْ لا يمكن تصوّر معنى سياقي ما إلاّ باستحضار المعنى الأصلي الذي خرج منه، ثم خرج عنه. وهذا ما يجعل المعنييْن متصليْن أحدهما بالآخر، ويجعل الفرع في إثر الأصل. غير أنّ ذلك لا يحدّ

---

(١) أول من توصل إليها في العصر الحديث: (أوجدن C.K .Ogden) وريتشاردز (I.A. Richards) في سنة ١٩٢٣م ضمن كتابهما المشهور (معنى المعنى) : (Thc mcaning of thc mcaning) وبحثا فيه مسألة الدلالة وتطور المعنى من الناحيتين: الاجتماعية والنفسية.

(٢) د/محمد بركات حمدي أبو علي: مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة: دار البشير (١٤٠٨ه/ ١٩٨٨) ص٥٠

من الامتداد الدلالي للمعنى الفرعي، لأنّه مرتبط بسياقه، وهذا السياق هو الذي يحدد دلالته التي عليها الاعتماد في فهم الخطاب وتحقيق التفاهم والتواصل والتبليغ..

فهذه «المعاني الثانية هي التي يأتي بها الأدباء، وهي الأغراض التي يصاغ لها الكلام، فهي منبثقة من نتاجهم الأدبي، وعليها يعوّل النّقّاد في التمييز بين الأدباء والشعراء قوّة وضعفا، ونجاحاً وفشلاً، من خلال الأعمال الأدبية، وفن القول بأنواعه، ممتزجة بأحاسيس الأديب أو الشاعر أو المنشئ وعواطفه ووجدانه..» (١)

والواقع أنّ معرفة ما يحدث أثناء إنتاج أو فهم جملة بسيطة يدل على المعرفة المعمقة بالعمليات الذهنية، على حين تبقى المنطقة الكبرى كالأرض غير المكتشفة. وكل ما نحسن فعله يُعَدّ شيئاً كبيراً عندما نقيس المسافة التي تم اجتيازها.(٢)

ففي إطار هذه العمليات الذهنية يتم إنتاج اللغة على عدة مستويات، انطلاقاً من المستوى البسيط إلى أعقد المستويات. كما يتمّ الاحتكام إلى هذه اللغة في تركيبتها وما تحمله من شحنات دلالية للحكم على العمل الأدبي وبيان قيمته الفنّية. وهذا ما تناوله البلاغيون وتوسعوا فيه. فمن ذلك مثلاً ما أقامه **الجرجاني** من وصل «بين نظم اللغة وبين المضمون في ترتيبه المنطقي، فوضع للعقل أساساً ومكانة في العمل الفنّي، تهدي إلى وحدة النسق بما أعطى للفكرة من قيمة نادى بها بعض الفلاسفة حين تصدّوا لتفسير النص القرآني. وعني بالعقل والنفس، فهو يفرق بين هاتين اللفظتيْن من ناحية الدلالة. فالعقل يقوم بسلامة الإرشاد المؤدّي إلى سلامة المضمون، والنفس هي الوعاء الذي تنقدح فيه المعاني انقداحا مؤثرا في كل من القارئ والسامع...» (٣)

وإنّ السير على نهج الذوق مع الاقتدار على التفسير والتعليل يجعلنا «نستفيد من النظرة الجزئية في درس البلاغة العربية، الذي يهتم بالجملة، من غير النظر إلى النص بعمومه، ثم توحّد النظر إلى العمل الأدبي بوصفه وحدة واحدة. وهذا يضيء أذهان المحدثين من الدارسين، ويبيح أمامنا إعادة قراءة البلاغة العربية ثانية من غير تغيير للأصول والأسس، وإنما التوجيه في طرائق الفهم والنقل والشرح، وتقريب الفكرة البلاغية إلى أذهان المعاصرين من غير تنكّر إلى تدرّج الثقافة من جيل إلى آخر، ومن غير إهمال لعوامل الزمان والمكان من عصر إلى عصر آخر. وبهذا نؤكّد ذكاء الإنسان وثقافته في كل عصر،

(١) الفكر البلاغي عند النحويين: ص٩٩ – ١٠٠

(2) George Garnier: Linguistique et Traduction – Paradigme/13 Boulevard maréchal 14000 – Caen (1985) p: 131-132.

(٣) طنطاوي محمد دراز: في أصول اللغة: مكتبة نهضة الشرق – القاهرة – مصر(١٩٨٦م) ص٢٤٧

مع الاهتمام بأصول التراث، وتقدير جهود القدماء، ومراعاة ثقافة المحدثين وسلاسل تفكيرهم، والمعاني التي يقتنعون بطرائقها ووسائلها المعينة إلى تقريب تجارب السابقين. بهذا نحقق مفهوم التراث والمعاصرة، والخروج من الاتهامات المتكررة لتراثنا البلاغي، بحق وبغير حق، ونستطيع بذلك أن نعدّي الفكر البلاغي القديم إلى الحديث، ونعرف معنى الجديد الذي لا يهدم القديم، والمعاصرة التي لا تتنكر لأصولها وأسسها...» (١)

هذا، وإنّ الاهتداء إلى استكشاف أسرار المعاني والوصول إلى إيحاءاتها من خلال التعامل مع مختلف النصوص في مجال النقد يقتضي ضرورة الجمع بين الذوق (الموهبة) والثقافة، إذْ «لا غنى لأحدهما عن الآخر.. ولهذا فإنّ صاحب الذوق غير المعلّل لا يفي بإبراز المعنى في البلاغة العربية، ولا يقوم بعملية التوصيل والتبليغ، كما أنّ المعلّل أو المفسّر أو القادر على الشرح للمعاني من غير ذوق لا يؤثّر في غيره، ويبقى حديثه من خلال التراكيب في جفاف وغلظة وعدم رواء أو نضارة وهذا ما جمّد البلاغة العربية في قوالب ومصطلحات، إذ الذين عرضوا لها في تقسيمات صاحبهم التعليل والتفسير والتقسيم من غير ذوق، فكانت البلاغة العربية المتفلسفة...وبالمقابل فالبلاغة العربية التي أشار الدارسون إلى معانيها من غير تعليل أو تفسير، بقيت غير مقنعة للمتلقي.. ومع ما تقدم فإن نظرية المعنى في البلاغة العربية بحاجة إلى ذوق وثقافة ومعرفة وذكاء. ولذا لا يكفي في الحديث عن المعاني في البلاغة العربية أن يكون الدارس ذا ذوق من غير اقتدار على التفسير والشرح والتعليل، ولا يتم النظر إذا توافر للدارس التعليل والتفسير من غير ذوق هاد وموجّه لإبراز المعنى والإعلان عنه..» (٢)

وعلى اعتبار أن البلاغيين كانوا كذلك من النحاة والمفسرين والفقهاء وعلماء الأصول بحكم موسوعيتهم، امتد اهتمامهم بدراسة المعنى إلى حقول العلوم الشرعية من فقه وتفسير وغير ذلك، إذْ «أفادت المعاني في فهم أصول الفقه، ولذلك أعلنوا: أنّ علمي أصول الفقه والمعاني في غاية التداخل؛ فإنّ الخبر والإنشاء اللذيْن تتكلم فيهما المعاني هما موضوع غالب الأصول، وإنْ كل ما يتكلم عليه الأصولي من كون الأمر للوجوب، والنهي للتحريم، ومسائل الإخبار والعموم والخصوص والإطلاق والتقييد، والإجمال والتفصيل والترجيح، كلها ترجع إلى موضوع علم المعاني، وليس في أصول الفقه ما ينفرد به كلام الشارع عن غيره، إلاّ الحكم الشرعي، والقياس، وأشياء يسيرة..».(٣)

---

(١) مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة .ص٤٦ – ٤٧

(٢) المرجع السابق: ص٤٤

(٣) مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة: ص١١٣ – ١١٤

ويظهر لنا بجلاء اهتمام البلاغيين بدراسة المعنى من خلال آثار القدماء التي تبرز جهودهم في بيان إعجاز القرآن والبحث في أسرار معانيه، بوساطة التفسير و التأويل من أجل الوصول إلى المعاني المقصودة.. ولم يقتصر هذا التفسير والتأويل على النص القرآني وحده، وإنما شمل النص الشعري كذلك؛ وهو ما نراه جليّاً في دراسات القدماء من النقّاد.

ومهما كان الاختلاف واقعاً في مفهوم التفسير والتأويل، على أنّ التفسير يتعلق بالرواية ويبيان مراد المتكلم، أمّا التأويل فيتعلق بالدراية؛ أو على أنهما واحد، هو كشف المراد عن المشكل[1] فكلاهما منهج من مناهج فهم المعنى عند البلاغيين الذين تصدّوا لتفسير القرآن وبيان مقاصده. وأمّا في ذلك فهي قواعد النحو وأصوله، وسنن العرب في استعمالها لمختلف التراكيب والأساليب، من غير تجزئة لهذه اللغة المتكاملة. وهذا ما يمكن ملاحظته من الناحية التطبيقية أكثر.

صلة المعنى البلاغي بالمعنى النحوي:

إذا كان المعنى النحوي – كما بيّنّا فيما سمّيناه (المعنى التعلّقي)– يتصل بوظائف الكلم من فاعلية ومفعولية وخبرية وغير ذلك، وأنّ هذه الوظائف تنتج عن اختيار مواقع الكلم، وتعلّقها على ما يوافق القواعد والأحكام النحوية، فإنّ المعنى البلاغي يتجاوز حدود الاختيار الرتبي الذي يبيّن وظائف الكلم إلى فضاء أرحب من الاختيار، يتمثّل في الاختيار الفنّي الإبداعي، بحيث يتم انتقاء كلمات بعينها من دون أخرى، ويتم اختيار سياق بعينه يوجه دلالات التراكيب لا للمفردات وحسب. وهذا ما يترجَم بما يسمى في البلاغة بالمقام الذي تتحدد على ضوئه أغراض الكلام ومقاصده.

لكن، هل يمكن أن نقرر بأنّ المعنى النحوي هو غير المعنى البلاغي، على الرغم من أنه لا غنى للثاني عن الأول؟ الحقيقة أنّ المعنييْن متكاملان لا من ناحية التسلسل فحسب، بحيث يكون المعنى النحوي (الأول) سابقاً للمعنى البلاغي، وإنما يتجلّى هذا التكامل في أنهما يشتركان في المعنى؛ إذ ليس من الصواب القول بأنّ النحو يقف عند حدود الخطأ والصواب في الكلام، لأنّ هذا يجعل النحو مقتصراً على المستوى الأول؛ بل الصواب هو أن النحو ينبغي أن يتجاوز ذلك إلى النظر في المزايا الأسلوبية للكلام، وما يكتنفه من الأسرار البلاغية، وهو ما أكّد عليه الجرجاني في حديثه عن وجوه الكلام وفروقه ضمن نظرية النظم إذْ يمزج بين المعنييْن من خلال ربط النحو بالمقاصد والدلالات، فيقول من كلام طويل:

---

(١) د/ منصور كافي: مناهج المفسرين في العصر الحديث بين النظرية والتطبيق: دار العلوم للنشر والتوزيع – عنابة – الجزائر (٢٠٠٦م) ص٢٨

«...وذلك أناّ لا نعْلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كـل بـاب وفروقـه، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك:(زيد منطلق) و (زيد ينطلـق) و (ينطلـق زيد) و (زيد المنطلق) و (المنطلق زيد) و (زيد هو المنطلق) و (زيد هـو منطلـق)؛ وفـي الشرط والجزاء... وفي الحال.. وينظر في الحروف.. وينظر في الجمل التي تسرد فيعـرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل.. فيضع كلاً من ذلك في موضعه، ويسـتعمله علـى الصحة وعلى ما ينبغي له.»(١)

يتكلّم **الجرجاني** ههنا عن المعاني الناتجة عن تنوعات التراكيب، فيجعل الإعـراب تاليـاً للمعنى، وما فكرة الوجوه والفروق عند الجرجاني إلاّ تطبيق جليّ لما تعارف عليه النحاة من أنّ (الإعراب فرع المعنى) إذْ يتم تحديد الوظائف النحوية الإعرابية انطلاقاً من نيـة المـتكلم وغرضه وقصده من الكلام. وهذا مستوى أوّل يقرنه **الجرجاني** بالمستوى الثاني المتمثل فـي جانب الافتنان والإبداع، إذْ يقول معلّقاً على أبيات **البحتري**(٢): [من المتقارب]:

بلونـا ضـرائب مـن قـد نـرى ... فما إنْ رأيْنـا «لفتـح» ضريـبا

هـو المـرء أبْـدتْ لـه الحادثـا ... تُ عزْماً وشـيكاً ورأْيـاً صليـبا

تنـقَّلَ فـي خُلُـقَيْ سـؤدد ... سماحاً مُـزَجَّى وبأسـاً مهيـبا

فكالسـيف إنْ جئتـه صـارخاً ... وكـالبحْر إنْ جئتـه مستـثيـبا

يقول **الجرجاني**: «... فإذا رأيتها قد راقتْك وكثرتْ عندك ووجدت لها اهتزازا في نفسـك فعدْ فانظر في السبب واستقْص في النظر فإنك تعْلم ضرورة أن ليس إلاّ أنـه قـدّم وأخّـر، وعرّف ونكّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرّر، وتوخّى على الجملة وجهاً من الوجـوه التـي يقتضيها علْم النحو، فأصاب في ذلك كلّه، ثم لطف موضع صـوابه، وأتـى مـأتى يوجـب الفضيلة...» (٣)

فالجرجاني كما رأينا يجعل مدار الحسْن والجودة في هذه الأبيات على ما فيها من تـوخّي الوجوه النحوية المترتبة عن الفروق الدلالية، وما ذلك إلاّ من جودة الـنظم، ومـا الـنظم إلاّ توخّي معاني النحو. وتوخّي معاني النحو ههنا قد تجاوز حدود الوظـائف الإعرابيـة التـي رأيناها آنفاً إلى مراتب الفن والإبداع. وكلام **الجرجاني** هنا دليل على اتصال المعنى النحـوي

(١) دلائل الإعجاز: ص ١٢٧

(٢) ديوان البحتري: ١٤٩/١. والأبيات ضمن قصيدة له في مدح الفتح بن خاقان، ومطلعها قوله:

لـوتْ بالسـلام بنـاناً خضيـبا ... ولحْظـاً يشـوق الفـؤاد الطـروبا

(٣) دلائل الإعجاز: ص ١٣٠

بالمعنى البلاغي وتكاملهما. وهذا يعني أنّ المعنى النحوي يرتقي ليشترك مع المعنى البلاغي في التعبير عن مقاصد الكلام وأغراضه.

غير أنّ المعنى البلاغي عند **الجرجاني** لا يكون إلاّ تالياً للمعنى النحوي، إذْ إنّه جعل استحسان الكلام ناتجاً في البداية عن التعريف والتنكير والحذف والإضمار، وما إلى ذلك من صور التراكيب، مما يمكن أن نسميه: (المستوى النحوي) ثم تكلم عن جانب الإبداع في القول، وهو ما يمكن أن نطلق عليه: (المستوى الفنّي) أليس قد قال بعد ذلك: «... فأصاب في ذلك كلّه، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة...».

فالصواب يريد به إصابة المعنى النحوي فيما ذكرْنا، وهذا هو المستوى الأول؛ ولطف الموضع ومأتى الفضيلة يريد بهما جودة الكلام ومستواه الفنّي وهو المستوى الثاني. ومن هذا يتضح ما هنالك من صلة بين المستويَيْن. وما أكثر ما نجد لدى **الجرجاني** من الأمثلة من هذا القبيل.

ولكننا عندما نتكلم عن النحو عند **الجرجاني** يجب علينا أن نستحضر ما هنالك من علاقات بين وحدات التركيب، أو لنقل: علينا أن ندرك أنّ ما عناه **الجرجاني** بالنحو ليس هو عين ما عناه كثير من النحاة قبله وبعده، إذْ وسّع مفهومه ليتجاوز به المستوى الإعرابي المحض إلى مستوى أبعد منه هو المستوى التركيبي. وعلى هذا فالنحو عند **الجرجاني** مرادف لدراسة التراكيب. ودراسة التراكيب هي موضوع علم المعاني.. ونخلص من هذا إلى أنّ النحو عنده قسيم البلاغة.

بل إنّنا نجد **الجرجاني** في أكثر من موضع يجمع في كلامه عن معاني النحو بين موضوعات علم المعاني وموضوعات علم البيان كذلك، وذلك من خلال الأمثلة التطبيقية التي يوردها شاهداً على الأحكام التي يتوصل إليها في نظرية النظم. فمن ذلك ،مثلاً، تحليله لبيت **بشار** بن برد: (١)

كأنّ مُثار النقع فوق رؤوسنا ... وأسيافنا ليل تهاوى كواكبُه

إذ يقول **الجرجاني**: «وانظر هل يتصور أن يكون **بشار** قد أخطر معاني هذه الكلم بباله أفراداً عارية من معاني النحو التي تراها فيها، وأن يكون قد وقع (كأنّ) في نفسه من غيْر أن

(١) البيت من بائية مشهورة للشاعر يمدح بها عمر بن هبيرة، ومطلعها:

جفا وُدُّه فازورّ أو ملّ صاحبُه ... وأزرى به أن لا يزال يعاتبُه

ومنها البيت المشهور:

إذا كنت في كل الأمور معاتباً ... صديقك لم تلق الذي لا تعاتبُه

(ينظر ديوان بشار: ص٤٣)

يكون قصدَ إيقاع التشبيه منه على شيء، وأن يكون فكّر في (مُثار النقع) من غير أن يكون أراد إضافة الأول إلى الثاني، وفكّر في (فوق رؤوسنا) من غير أن يكون قد أراد أن يضيف (فوق) إلى الرؤوس، وفي (الأسياف) من دون أن يكون أراد عطفها بـ(الواو) على (مثار)، وفي (الواو) من دون أن يكون أراد العطف بها، وأن يكون كذلك فكّر في (الليل) من دون أن يكون أراد أن يجعله خبراً لـ(كأنّ)، وفي (تهاوى كواكبُه) من دون أن يكون أراد أن يجعل (تهاوى) فعلاً للكواكب، ثم يجعل الجملة صفةً لليل ليَتمَّ الذي أراد من التشبيه؟ أم لم تخطر هذه الأشياء بباله إلاّ مراداً فيها هذه الأحكام والمعاني التي تراها ؟ وليت شعري، كيف يُتصوّر وقوع قصْد منك إلى معنى كلمة من دون أن تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى. ومعنى القصْد إلى معاني الكلم أن تُعْلِمَ السامع بها شيئاً لا يعْلمُه ؟ ومعلوم أنك أيها المتكلم لستَ تقْصد أن تُعْلِم السامع معاني الكلم المفردة التي تكلمه بها...»[1]

فالجرجاني هنا يتحدث عن التعليق القائم بين الكلم، مبيناً أنّ هذا التعليق بدأ في الذهن قبل أن يظهر في الكلام. وقد صرّح بمصطلح التعليق بوضوح، وهو ما يتجلى من خلاله ما يسمى بالعمل النحوي؛ أمّا الذهن فأشار إليه إليه بالخاطر والبال. وعندما يتحدث عن معاني النحو نجده يمزج بين ما يتصل بعلم المعاني وما يتصل بالإعراب وما يتصل بعلم البيان. وعبارته المتكررة عن التشبيه واضحة لا تحتاج إلى تعليق ؛ أمّا الإعراب فيدل عليه كلامه عن الإضافة والعطف وخبر (كأنّ) ؛ وأمّا ما يتعلق بعلم المعاني فيدل عليه هنا كلامه عن المجاز العقلي (الإسنادي) في نسبة فعل التهاوي للكواكب، كما يدل عليه كلامه عن المعاني والأغراض التي أرادها الشاعر..

وهذا كلّه، وغيره كثير في الدلائل، دليل على أنّ **الجرجاني** عندما يتحدث عن المعاني لا يقف عند حدودها النحوية وحسب، وإنما يتجاوز ذلك إلى المعاني البلاغية التي تستفاد من التعليق النحوي، أو من باقي الأبواب البلاغية كما رأينا في علم البيان عموماً، وفي المجاز على الخصوص. وهذا دليلٌ على قوة الارتباط بين المعنييْن: النحوي والبلاغي.

فكما يتعانق المعنيان: النحوي والبلاغي على مستوى علم المعاني، يتعانقان كذلك على مستوى علم البيان. وبذلك تكون المزية الفنية للكلام (على المستوى الثاني) متأتية له من طريق التشبيه أو المجاز أو الاستعارة أو الكناية، وما يتصل بها من مباحث البيان.

غير أنّ هذا التوسع في المعاني لا ينفصل عن المعنى النحوي في المقام الأول. إذ لا سبيل إلى كلام فنّيّ يرتقي إلى مراتب الحسْن والجودة ما لم يراعَ في هذا الكلام ما يبنى عليه من المعنى النحوي. ويكون ذلك في باب ما يسمّى بالعُدول أو الانحراف أو ما يسمّى

(١) دلائل الإعجاز: ص٣٨٨

في الدراسات الأسلوبية بظاهرة الانزياح، وهو خروج الكلام عن التعبير اللغوي المألوف، ليكتسب الخطاب مزايا تعبيرية وقِيَماً فنية، انطلاقاً من اختيارات المتكلم ومقامات الكلام.

وهذا ما يعني أنّ المعنى البلاغي في مجال علم البيان ينطلق من المعنى النحوي ثم يتجاوزه إلى آفاق رحبة تجعل المعنى المجازي شبيهاً بالمعنى الأصلي. لكن هذا العدول عن الأسلوب المألوف، مهما كان أثره، لا يمكن أن ينفصل عن أصل المعنى في تقدير المتكلم والمخاطَب على السواء، فكلّ انحراف له أصلٌ في الكلام يرجع إليه.

والمعنى البلاغي ناتج من التعبير عن مشاعر النفس ومقاصدها، وعلم المعاني هو المسلك الذي يتم من خلاله ترجمة هذه المشاعر والمقاصد، ذلك أنّ «المعاني التي ذكرها البلاغيون هي المعاني التي تجول في النفس، ولذلك جعلوا علم المعاني قبل علمي البيان والبديع؛ وتعليلهم في ذلك التقديم: أنّ علم المعاني كالأصل للفرع.» [1]

وعلم المعاني كما ورد عند **الطيبي**، فيما أورده البهاء **السبكي** في عروس الأفراح: «يبحث عمّا يعرَف منه كيفية تأدية المعنى باللفظ؛ وعلم البيان يبحث عمّا يعلَم منه كيفية إيراد ذلك المعنى في أفضل الطرق دلالة عقلية.» [2] ولهذا فالمعنى عند البلاغيين معنيان: نفسي وبارز قائم باللفظ[3]؛ ولذلك قالوا: «لا نعرف حدّ المعاني حتى نعرف تراكيب البلغاء، ولا نعرف تراكيب البلغاء حتى نعرف البلاغة.»[4]

وفي كل حالات المعنى النحوي والمعنى البلاغي وأوضاعهما نلاحظ أنّ الذي يجمع بينهما إنما هو المقام ومقتضى الحال. إذْ لا يكون التوكيد أو الإثبات أو النفي أو النهي أو التعجّب أو الذّكْر أو الحذف أو التعريف أو التنكير أو التقديم أو التأخير، أو غير ذلك من أوضاع الكلام إلاّ بما يوافق المقام والسياق الذي يُختار له هذا النمط من التعبير أو ذاك.

إنّ الفنّ البلاغي واسع رحب لا تحيط به التحديدات التي وضعها البلاغيون مهما تعددتْ، وإن كانت مفيدة من الناحية المنهجية في دراسة هذا الفن. فـ«ليس من المقبول أن نُغفل طاقات هذه الفنون وقدراتها على حمل ما تحمله من هذا البحر اللُّجيّ، وهذا الموج المائج، وهذا الحشد الحاشد؛ لأنّ القدرات هي جوهر اللغة. وكل فنّ بلاغي – صغيراً كان أو كبيراً – هو وسيلة من وسائل اللغة التي تعين على بيان معنى من المعاني، لا يمكن لفن آخر أن ينهض به. ففي التشبيه شيء ليس في الاستعارة، وفي الجناس شيء ليس في السجع، ولو

(١) د/ محمد بركات حمدي: مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة – ص١١٤

(٢) بهاء الدين السبكي: عروس الأفراح: ص ١٥٦

(٣) مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة – ص١١٤

(٤) عروس الأفراح: ص١٥٩

وُجد في اللغة طريقان يؤدّيان معنى واحداً لا يختلف لكان الثاني منهما عبثاً، وقد اتفق العلماء على خلوّ اللغة من العبث. وتبقى قدرات الناس متفاوتة في ثراء هذه المعاني، وفي القدرة على الإبانة عنها..» (١)

المعنى البلاغي وفكرة العدول عن الأصل:

تخترق البلاغة حدود اللغة وتتعدّى قانونها النحوي بتجاوزها أحادية المدلول لكل دالّ إلى تعدد المدلولات للدالّ الواحد. وهذا «ما عبّر عنه الأسلوبيون بـ(الانزياح). فتصبح اللغة لا مجرد وسيلة بل غاية في ذاتها. إنّ جلّ علماء الأسلوب ومنظّري الأدب يوظفون نظرية (الانزياح) عند الحديث عن خصائص النص غير العادي، سواء كان الانزياح عندهم إحصائياً أو معنوياً دلالياً أو نحوياً تركيبياً، بما في ذلك (البنى القاهرة) كالوزن والقافية.» (٢)

ولم تغب فكرة ما يسمى بـ(الانزياح) لدى بعض المحدثين عن النحاة والبلاغيين، إلاّ أنهم استعملوا لهذه الظاهرة مصطلحات أخرى مثل (العدول) و (مخالفة الأصل) وهي مصطلحات أحسن دلالة وأوفى بالغرض في نظرنا من المصطلحات المترجمة عن التراث الغربي. لأنّ تلك المصطلحات العربية مستمدّة من أصول أخرى في الدراسات النحوية والبلاغية، إذْ نجد فكرة (العدول) وفكرة (مخالفة الأصل) متكررتيْن في كثير من المسائل النحوية والبلاغية التي يعالجونها. وهذا ما أشار إليه أستاذنا الدكتور عبد الحكيم **راضي** الذي لاحظ أنّ معرفتهم بالأصل هي ما «شكّل درجة وعيهم بالمستوى العدولي، إذْ لا عدول إلاّ عن أصل، وهو ما تكشّف عنه تصريحاتهم بوجود ما سموه (أصل الكلام) أو (أصل معنى الكلام ومرتبته الأولى) أو (معنى الكلام وحقيقته).» (٣)

وإذا كانت وجهة النحاة أن يحتكموا إلى ما هو أصل في اللغة، بحكم مهمّتهم النحوية المتمثلة في البحث في إطار النظام اللغوي، ووضع قواعد وقوانين وأحكاماً له من أجل ضبطه والمحافظة على سلامة اللسان العربي وبقائه ونقائه، فإن ذلك لا يعني أنهم لم يصلوا إلى مستوى اللغة الفنّية التي يكون فيها العدول عن الأصل.

أمّا البلاغيون فلم يكن همّهم تقعيد القواعد وسنّ الأحكام، ولم تكن وجهتهم كوجهة النحاة، وإنما كانوا يهتمّون بجانب آخر من النظام اللغوي، ألا وهو الجانب الفنّي الإبداعي، فكانوا يبحثون في جماليات البلاغة العربية من خلال تناولهم كثيراً من القضايا الفنّية كما نجد ذلك

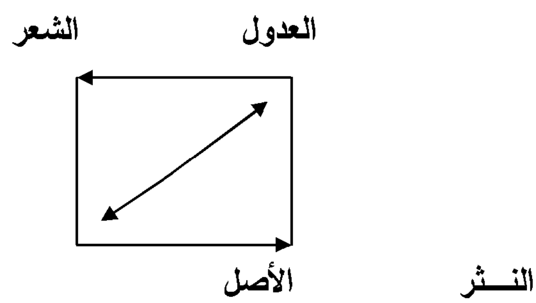
(١) د/ محمد محمد أبو موسى: مراجعات في الدرس البلاغي: مكتبة وهبة – القاهرة – مصر/ط١ (١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م) ص٧٤ – ٧٥

(٢) د/نور الدين السد:الأسلوبية وتحليل الخطاب–دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع– الجزائر (١٩٩٧م) ص١٧٩

(٣) د/ عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي– مكتبة الخانجي– مصر (١٩٨٠م) ص٢٠٧

في مدارستهم لنصوص القرآن الكريم أو الشعر العربي، وكشفهم لما وراء التراكيب من القضايا الدلالية والأسرار الجمالية الكامنة في التراكيب، متجاوزين أحياناً نُظُم اللغة وما فيها من اطّراد في ترتيب أجزاء الكلام وأحكامها، لأن المبدع إذا كان «يلجأ إلى تطبيق هذه النظُم في شكل كلام أدبي فإنه لا يحافظ على هذا الاطّراد، وإنما تحْكمه سياقات الكلام فيتخلّى عن الرتب المحفوظة إلى انحرافات أو تكراريات أو منبهات أسلوبية تبدو في شكل دفقات تعبيرية لها طبيعة مختلفة عن النظام المطّرد.» (١)

وجدير بالملاحظة أنّ العدول عن الأصل في التراكيب – مع ما بينها من علاقات على أساس من هذا العدول – هو الذي يطبع النص بطابع الأدبية. ولكي يكون كذلك ينبغي أن لا يخلو من المزايا الفنية الناشئة عن التصرّف في تعليق أجزاء الكلام على نحو معين داخل التراكيب. وذلك هو المعنى البلاغي الفنّي الذي لا يتكشّف إلاّ من وراء هذا التصرّف متجاوزاً بذلك حدود المعيار الذي يوجد على الطرف المقابل للعدول الذي يسمّى في الدراسات النقدية المعاصرة بـ (الانزياح) كما ذكرنا. ويجعل **جون كوهن** هذا المعيار أكثر تداولاً في النثر منه في الشعر، إذْ «نجده عند الكاتب الذي هو أقل اهتماماً بالأغراض الجمالية، وإنْ وُجد الانزياح في لغته فهو قليل جدّاً... ويمكن إذاً أن نشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثّل طرفاه قطبيْن: القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة. ويتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعلياً. وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء بدون شك قرب القطب الآخر. وليس الانزياح فيها منعدماً، ولكنه يدنو من الصفر..»(٢) ويمكن أن نمثل للعلاقة بين الأصل والعدول عنه، ومستويات ذلك في النثر والشعر بهذا المخطط الذي اقترحناه، وسميناه: **(مربع الأصل والعدول)** في النثر والشعر. وذلك من خلال تقابل ثنائيتيْن، على النحو الآتي:



---

(١) د/ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية: ص٣٠٥

(٢) نزار التجديتي: نظرية الانزياح عند كوهن: ص٤٧

فهذا المربع يضم ثنائيتيْن متقابلتيْن هما: **الأصل والعدول** من جهة، **والنثر والشعر** من جهة أخرى، ويمكن أن نوضح العلاقة بين هاتيْن الثنائيتيْن بحسب اتجاه السهم الذي يدل اتجاهه من إحدى الثنائيتين إلى الثانية من الجهة الأخرى على قوة وجود الطرف الأول (حيث جهة الانطلاق) وكثرة استعماله في الطرف الثاني (حيث جهة الوصول). فحيث يوجد السهم توجد علاقة قوية بين الطرفيْن؛ وحيث لا وجود للسهم يقلّ وجود هذه العلاقة بينهما. وهذا تفسيرٌ لكثرة استعمال العدول في الشعر، على قلة وجوده في النثر؛ مقابل كثرة استعمال الأصل في النثر، على قلة وجوده في الشعر.

فإنْ وُجدَت علاقات عكسية، بأنْ يكثر العدول في النثر ويقلّ في الشعر؛ وفي مقابل ذلك يكثر الأصل في الشعر ويقل في النثر، فإنّ ذلك لا يتعدّى حدوداً معلومة. فإن غلبت هذه الظاهرة العكسية، فإنّ ذلك يؤدّي إلى الاختلال في طبيعة كل منهما، إذْ يتجاوز النثر بكثرة العدول حدود الوضوح إلى الإبهام والغموض، وهو ما يعطّل عملية التفاهم في التخاطب؛ بينما ينزل الشعر بكثرة الأصل فيه إلى ما المراتب الدنيا من الجودة والأداء الفنّي، فيفقد أدبيته ويخلو من الطابع الجمالي الذوقي الذي هو أبرز سماته.

وفكرة الأصل أو المعيار هذه تمثل المستوى الأول من مستويات المعنى، كما أشرنا فيما سبق، وهذا يشمل المعنى المعجمي والمعنى النحوي. أمّا فكرة العدول فتمثل المستوى الثاني من مستويات المعنى، وما هو إلاّ المعنى البلاغي وما يحمله من أبعاد دلالية.

إنّ التعلّق الحاصل بين الكلمات، ذلك الذي بنى عليه **الجرجاني** فكرته في النظم، يمكن أن ينتج عنه معان متعددة. فبعد القيام بالاختيار على المستوى الأول (النمطي) يأتي الاختيار على المستوى الثاني (الفني). ولا يكون هذا الاختيار عبثاً أو عملاً تلقائياً، وإنما تحكمه أغراض ومقاصد، حتى وإن لم يبْدُ لنا ذلك جلياًّ، لأنّه يكاد يكون من طبيعة اللغة. ونستطيع أن «نقول إنّ متقدّمي الباحثين رأوا أنّ من الممكن البحث في كل نظام لغويّ يوصف لأول وهلة بأنه من قبيل العرف السائد أو العادات اللغوية المتبعة، أي أنّ في كل ما نقول من كلام عادي توجد بذور الفنّ. لكنّ هذه البذور يجب أن نلاحظ صلتها الشديدة بما نسميه باسم النحو. فالدراسة النحوية في في مجال الشعر متميزة بالضرورة عن الدراسة النحوية في مجالات أخرى. ومن هنا يجب أن نلاحظ أنه في داخل كل لغة يوجد أكثر من نحو. وكذلك يمكن في بنية العبارة نفسها احتمالات نحوية، والاحتمالات النحوية تفتح الباب أمام أساليب متنوعة. وفكرة الأساليب من هذه الناحية وثيقة الصلة بالنظام النحوي الذي يمكن افتراضه. ويمكن أن ندّعي أنّ الباحثين المتقدمين فطنوا منذ وقت بعيد إلى أن النحو وثيق الصلة بكل تبصرة حقيقية، بما نسميه الخبرات الأسلوبية. وقد عاشت الخبرات الأسلوبية في عقول (الأدباء)

غامضة لا ينالها الوضوح ولا يعتريها التحديد. وفي أكثر كتب النقد الأدبي عبارات تدل على انطباعات مبهمة لا تفيد شيئاً في توضيح النشاط اللغوي، حتى إذا نمت الدراسة النحوية أمكن التساؤل من خلالها عن موضوع الأساليب...» (١)

ويتجلّى المعنى البلاغي من خلال ما يسمّى بالأغراض البلاغية، أو المعاني المجازية للتراكيب على اختلافها: من تقديم وتأخير وتعريف وتنكير وحذف وإضمار وقصر وفصل ووصل. وكذلك أغراض الأساليب الخبرية والإنشائية على تنوعها. فعندما تخرج هذه التراكيب والأساليب عن أغراضها الأصلية ومعانيها الحقيقية إلى أغراض بلاغية ومعان مجازية، تتغيّر دلالاتها ومقاصدها بالانتقال من المستويات الأولى للمعنى إلى مستويات دلالية أرحب وأوسع، يمثل المعنى البلاغي الجانب الفنّي الجمالي لها.

هذا، ولم يغب عن أذهان علماء العربية الأوائل ذلك الربط بين تراكيب النحو بما تتضمنه من علاقات بين وحداتها، وما يدخل تحتها من الأغراض والمعاني. وكما فطن البلاغيون لهذه العلاقة، وأدركوا أهمّيتها التواصلية، كذلك «فطن كبار النحاة أيضاً إلى أنّ الخبرة بتراكيب العربية هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تعبّر عنها اللغة. وبعبارة ثالثة أدرك النحاة أنّ هناك التحاماً بين ما يسمّى تراكيب، وما نسمّيه باسم المعاني أو الخواطر. فالمعقولات العامة لم تكن عائقاً يعوق النحاة دون الإحساس الواضح أو المبهم بالصلة المتبادلة بين ما كان يسمى أحيانا باسم المعنى، وما يسمى باسم اللفظ. وظل إحساس النحاة قائماً بالعلاقة المتينة بين ما يسمى باسم اللغة وما يسمى باسم الأغراض أو المعاني...» (٢) فالتراكيب إذاً ناشئة عن علاقات الوحدات اللغوية بعضها ببعض، وهو ما ينتج عنه المعنى النحوي من كل علاقة، وأمّا المعاني والأغراض فهي مقاصد المتكلم، وهي التي تمثّل المعانى البلاغية..

ويمكن تقسيم المعنى البلاغي من الناحية التواصلية إلى شعبتيْن: **إحداهما** تتصل بالسامع أو القارئ عندما يقرأ كلاما بليغاً يريد أن يقف على ما فيه من المعاني البلاغة؛ **والأخرى** تتصل بالمتكلم أو المنشيء عندما يتكلم أو يكتب، وهو يريد تحقيق البلاغة فيما ينشئ.

فالمعنى البلاغي بالنسبة إلى السامع هو المعنى الذي يفهم من الكلام البليغ وما يجيء عليه من خصائص معينة تتعلق بصور النظم... أمّا بالنسبة إلى المتكلم فالمعنى البلاغي يمكن فهمه على أنه المعنى النحوي إذا أصيب به موضعه، فهو يتعلق بالتعريف والتنكير والتقديم

(١) د/ مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية- النادي الأدبي الثقافي – جدة (١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م) ص٢٥٠-٢٥١

(٢) اللغة بين البلاغة والأسلوبية : ص٢٤٢

والتأخير والحذف والتكرار والإظهار والإضمار، وسائر الوجوه والفروق في الخبر والإنشاء والشرط والجزاء والحال وغيرها... [1]

وقد كانت العناية بالمعنى البلاغي سبيلاً إلى تطوّر البحث في دلالات التراكيب على مستوى أحدث النظريات اللغوية، إذْ «أفادت نظرية المعنى في البلاغة العربية في فهم النحو التحويلي الذي يتولد معه المعنى في كل تركيب جديد، وتغيرت بعض المفاهيم نحو التركيب الذي اعتبره البعض قد أهمل، فاختص بالجملة وحدد بنيتها وبلور مكانة التركيب خاصة مع النحو التوليدي التحويلي.» [2].

وكذلك يقوم الاختيار في مجال الدراسة الأدبية على المعنى البلاغي، فأدبية الكلام تتوقف على ما له من خاصة تعبيرية. وما هذه الخاصة التعبيرية إلاّ بلوغه الغرض الذي سيق من أجله على الوجه الذي أريد له، بحيث يكون له ذلك التأثير الذي لا يحوزه إلاّ بتلك الصفة.

وهذه الأدبية القائمة على الخاصة التعبيرية إنما تتجلى من خلال مطابقة الكلام للمناسبات والمواقف التي يقال فيها. وعلى هذا الأساس يتم اختيار خطاب دون آخر، وهذا مبدأ أسلوبي اشار إليه الجاحظ عندما تكلم عن المخاطَب والموضوع والمعنى في معرض كلامه عن البيان.

والكلام عن المخاطب والموضوع لا ينفك عن المعنى البلاغي الذي تُراعَى فيه مناسبات القول وظروفه المختلفة؛ وهذا من الشروط الواجب مراعاتها في العمل الأدبي.

إنّ الأدب يقوم على الفكرة التي تتجسّد من خلال الصورة، وتتنوع هذه الصور بتنوع الأفكار، ومن ثمّ تظهر السمات الجمالية للعمل الأدبي. لكنّ هذا الأمر لا يكتمل إلاّ بالنظر في أساليب التعبير والاختيارات التي تقوم عليها، ومدى المطابقة والانسجام بين الصياغة ومضمون الخطاب، وكذلك مدى مراعاة حال المخاطَب الذي يوجه إليه الخطاب.

وعلى هذا الأساس لا يمكن إضفاء الأدبية والتعبيرية على النص ما لم يُنظر فيه إلى أغراض المنشئ وحالات المخاطب ومقامات الكلام وسياقاته.

وليست الصور الحسية للمعاني الناتجة عن مختلف الاختيارات هي مناط المزية وحدها، وعندها يتوقف النظر في أسرار الكلام؛ وإنما الأبعد من ذلك أن يمتد النظر إلى أسباب هذه الاختيارات وأسرارها. وهذا ما يبينه الجرجاني بقوله: «إنّ أنس النفوس موقوف على أن

---

(١) ينظر: محمد فؤاد أحمد علي الدين: مشكلة المعنى بين النحو والبلاغة – رسالة دكتوراه – جامعة القاهرة – كلية دار العلوم (١٩٨٦) ص ١٥٨ وما بعدها.

(٢) المنصف عاشور: التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كتاب: كليلة ودمنة ص١٤ (عن مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة. ص٦٦).

تخرجها من خفيّ إلى جليّ، وتأتيها بصريح بعد مكنيّ، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعمّا يُعلَم بالفكر إلى ما يُعلَم بالاضطرار والطبع، لأنّ العلْم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع، وعلى حد الضرورة يَفْضُل المستفاد من جهة النظر والفكرة.»

فالجرجاني يكشف هنا عن سرّ الانتقال من المعنى البلاغي الذي اشار إليه بالخفاء والكناية إلى المعنى الأصلي الصريح، بحيث لا يتم إدراك جماليات ذلك المعنى البلاغي إلاّ بهذا الانتقال من معنى إلى آخر. ويشير أيضاً إلى العلاقة القائمة بين المعنييْن: الأصلي والبلاغي، أي: المعنى الأول والمعنى الثاني.

المصادر والمراجع:

- الأسلوبية وتحليل الخطاب للدكتور نور الدين السد - دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع- الجزائر (١٩٩٧م)
- البلاغة والأسلوبية للدكتور محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،ط١، ١٩٩٤ .
- التحليل اللغوي ونظرية المعنى عند فتجنشتين) بمجلة عالم الفكر/ عدد ٢٩ / ٢٠٠١م
- دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني: تحقيق الدكتور ياسين الأيوبي - المكتبة العصرية - صيدا بيروت /ط١ (١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م)
- في أصول اللغة لطنطاوي محمد دراز: مكتبة نهضة الشرق - القاهرة - مصر(١٩٨٦م)
- كشف المشكل في النحو لأبي الحسن البكيلي(حيدرة التميمي): تعليق الدكتور يحيى مراد - الطبعة الأولى- دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان (١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م)
- اللغة العربية معناها ومبناها للدكتور تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٧٩، د ط.
- اللغة بين البلاغة والأسلوبية للدكتور مصطفى ناصف - النادي الأدبي الثقافي - جدة (١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م)
- مراجعات في الدرس البلاغي للدكتور محمد محمد أبو موسى: مكتبة وهبة - القاهرة - مصر/ط١ (١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م)
- مشكلة المعنى بين النحو والبلاغة لمحمد فؤاد أحمد علي الدين - رسالة دكتوراه - جامعة القاهرة كلية دار العلوم (١٩٨٦)
- مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة للدكتور محمد بركات حمدي أبو علي: دار البشير (١٤٠٨ه/ ١٩٨٨)
- مناهج المفسرين في العصر الحديث بين النظرية والتطبيق للدكتور منصور كافي: دار العلوم للنشر والتوزيع - عنابة - الجزائر (٢٠٠٦م)
- نظرية اللغة في النقد العربي للدكتور عبد الحكيم راضي - مكتبة الخانجي- مصر (١٩٨٠م)
-George Garnier: Linguistique et Traduction – Paradigme/13 Boulevard maréchal 14000 – Caen 1985

القلب البلاغي في اللغة العربية

محمود محمد جابر (*)

تمهيد:

الحمد لله، وبعدُ:

فالقرآن الكريم نزل بلسان عربي مبين، وهو حين نزل لم يبدل دلالات الألفاظ المفردة عمَّا كانت عليه في مخاطبات أهلها، ولكن الشَّرع استعمل الألفاظ العربية استعمالاً خاصاً كالصلاة والزكاة والصيام والحج، ولا إلباس في هذا الاستعمال؛ لأن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يبين معنى هذه الاستعمالات بما يفرق بينها وبين الدلالات اللغوية المجردة عن المعاني الشرعية.

(*) طالب دراسات عليا في قسم اللغة العربية ــ جامعة دمشق.

وكما لم يخرج القرآن ألفاظ العرب المفردة عن دلالاتها المتعارفة بينهم، كذلك اعتمد طرقهم وأساليبهم في الإفصاح والإبانة، فمن تشبيه إلى تمثيل، إلى تقديم وتأخير، ومن إظهار إلى إضمار إلى قلب إلى حذف إلى إطناب، وبلغتهم نزل، وفي أرقى صورها جاء التنزيل.

ذهب كثير من أهل العلم إلى إنكار صور من التعبير العربي في القرآن الكريم كالمجاز والقلب والزيادة، وغير ذلك، ولكنهم لو عرفوا هذه الحقائق لما تمسكوا بما قالوه من نفي وقوع مثل تلك الصور والأساليب في القرآن.

إنَّ الله عزَّ وجلَّ لم يرض لنظم كتابه الذي سمَّاه هدى وشفاء ونوراً وضياءً أن يقلب اللغة في أوضاعها المفردة عن أصولها، ولم يخرج الألفاظ عن دلالتها، وإنَّ شيئاً من ذلك إن زيد إليه ما لم يكن قبل الشرع ما يدل عليه، أو ضُمِّن ما لم يتضمنه أُتبع ببيان من عند النبي صلى الله عليه وسلم، وكذلك لم يقصد إلى تبديل عادات أهلها، ولم ينقلهم عن أساليبهم وطرقهم في التعبير[1].

فالقرآن الكريم نزل بلغة العرب، بما فيها من فنون البيان، ومنها القلب، ونأى عن الإلغاز والتعمية والأحاجي؛ لأنه نزل بلسان عربي مبين، فالقلب أحد فنون البيان عند العرب، وأسلوب من أساليب التعبير لديهم.

والقلب: لغةً: تحويل الشيء عن وجهه، والقلب: صرفك إنساناً، تقلبه عن وجهه الذي يريده. حسياً كان أو معنوياً.[2]

والقلب اصطلاحا: أن يجعل أحد أجزاء الكلام مكان الآخر، والآخر مكانه على وجه يثبت حكم كل منهما للآخر.[3]

قال السكاكي: «هو شعبة من الإخراج لا على مقتضى الظاهر، وهي مما يورث الكلام ملاحة، ولا يشجع عليه إلاَّ كُمَّالُ البلاغة، تأتي في الكلام وفي الأشعار، وفي التنزيل.

ومما جاء في كلامهم، يقولون: عرضت الناقة على الحوض، يريدون عرضت الحوض على الناقة. ومما جاء في أشعارهم، قال القطامي:

فَلَمَّا أَنْ جَرَى سِمَنٌ عَلَيْهَا ... كَمَا طَيَّنْتَ بِالْفَدَنِ السِّيَاعَا[4]

أراد كما طينت الفدن بالسياع، وقال الشماخ:

لَيّاً كما عُصِبَ العِلْبَاءُ بالعودِ [1]

(١) أسرار البلاغة ص ٣٢٢ .

(٢) اللسان (قلب) :٦٨٥/١.

(٣) المطول ص ٢٨٣.

(٤) ديوان القطامي ص ٤٠، ومعاهد التنصيص: ١٧٩/١، و الإيضاح في علوم البلاغة ص ٨١.

وقال خداش:

وتَشْقى الرِّماحُ بالضَيَاطِرة الحُمْــر [٢]

أراد وتشقى الضياطرة الحمر بالرماح ،ولك ألاَّ تحمله على القلب بوساطة استعارة الشــقاء لكسرها بالطعان.

وقال رؤبة:

ومهمـــــهٍ مغبــــــرةٍ أرجــــــاؤه كـــأن لـــونَ أرضـــه ســــماؤه [٣]

أراد كأن لون سمائه من غبرتها لون أرضه، وقال الآخر:

وَرَأَيْــنَ شَــيْخاً قَــدْ تَحَنَّــى ظَهْــرُهُ يَمْشي فَــيَقْعَسُ أوْ يُكِــبُّ فَيَعْثُــرُ [٤]

أراد يعثر فيكب، وفي التنزيل قوله تعالى: ﴿وكَم مِّن قَرْيَةٍ أَهْلَكْنَاهَا فَجَاءهَا بَأْسُنَا بَيَاتــاً أَوْ هُمْ قَآئِلُونَ﴾ [٥] أي جاءها بأسنا فأهلكناها على أحد الوجهين، وفيه ﴿اذْهَب بِّكِتَابِي هَــذَا فَأَلْقِــهْ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ﴾ [٦] على ما يحمل من ألقه إليهم فانظر ماذا يرجعون، ثم تول عنهم، وفيه ﴿ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى﴾ [٧].

وأما ما جاء من نحو قول القطامي:

ولاَ يَــكُ مَوْقِــفٌ مِنْــكِ الْوَدَاعَــا [٨]

وقوله:

يكــونُ مِزاجُهـــا عَســلٌ ومـــاءُ [٩]

---

(١) عجز بيت للشماخ، وصدره: منهُ نجلتْ ولمْ يوشبْ بهِ حسبي
ديوان الشماخ ص ١٢٠.

(٢) عجز بيت لخداش بن زهير وصدره: وَتَلْحَقُ خَيْلٌ لا هَوادَةَ بَينَها
الإيضاح ص٨١ .

(٣) لرؤبة ورواية الديوان: وبلد عامية أعماؤه كأنَّ لون أرضه سماؤه
ديوان رؤبة ص ٣، ومعاهد التنصيص: ١٧٨/١، والإيضاح في علوم البلاغة ص ٨١ .

(٤) من غير نسبة في معاهد التنصيص: ١٧٨/١.

(٥) سورة الأعراف: ٨/٧.

(٦) سورة النمل: ٢٨/٢٧ .

(٧) سورة النجم: ٨/٥٣ .

(٨) عجز بيت للقطامي، وصدره: قِفِي قَبْلَ التَّفَرُّق يَا ضُبَاعَا
ديوانه ص٣١ ، ومعاهد التنصيص: ١٧٨/١، ،والإيضاح في علوم البلاغة ص ٨١ .

(٩) عجز بيت لحسان رضي الله عنه، وصدره: كأنَّ خبيئَةً من بيت رأْسٍ
ديوانه ص ٧١ ، ومعاني القرآن للفراء: ٣٦٤/٣، والإيضاح في علوم البلاغة ص ٨١، وعروس الأفراح: ٣٦٢/١ .

وبيت الكتاب:

أظبْـــيٌ كـــانَ أمَّـــك أم حِمـــارُ[١]

فمحمول على منوال (عرضت الناقة على الحوض)، وأصل الاستعمال (ولا يك موقفـا منك الوداع)، و(يكون مزاجَها عسلٌ وماءُ) و(ظبياً كان أمّكَ أم حماراً)، ولا تظـنن بيـت الكتاب خارجا عما نحن فيه ذهابا إلى أن اسم كان إنما هو الضمير، والضمير معرفة فلـيس المراد كان أمك، إنما المراد ظبي بناء على أن ارتفاعه بالفعل المفسر لا بالابتـداء، ولـذلك قدرنا الأصل على ما ترى، وفي البيت اعتبارات سؤالاً وجواباً فلا عليك أن تتأملهـا وإيـاك والتبخيت في تخطئة أحد ههنا، فيخطئ ابن أخت خالتك وإن هذا النمط مسـمى فيمـا بيننـا بالقلب»[٢].

وقال السبكي: «القلب من الخروج على مقتضى الظاهر، وذلك بأن يجعل كل من المسـند والمسند إليه متصفاً بصفة الآخر وحكمه، لا مجرد الوضع موضعه، مع بقاء كل منهما علـى حكمه الأصلي » [٣].

وإذا وقفنا مع تعريف السبكي، نجد أن أموراً تخرج مما أقحمه بعض العلماء في مفـردات القلب وأقسامه وهي:

١ــ التقديم والتأخير، كتقديم الخبر على المبتدأ، والمفعول على الفاعل.

٢ــ البناء لما لم يسم فاعله، بتقديم المفعول وحذف الفاعل.

٣ــ العكس، وهو أن يقدم في الكلام جزء ثم يؤخر، كقولهم: عـادات السـادت سـادات العاداة.

واختلف العلماء في مكان القلب من علوم البلاغة، أهو في المعاني، أم في البيـان أم فـي البديع، قال ابن جماعة: اعلم أن القلب ذكر في أماكن خمسة أولها في المعاني والثاني في فن البيان، في بحث التشبيه المقلوب، والثالث في التجنيس في علم البديع، والرابع في البديع فـي غير التجنيس، والخامس في بحث السرقة[٤].

واختلف العلماء مرة ثانية في شأن القلب؛ إذ كان عند طائفة مـنهم رأيـاً آخـر أو رأيـاً مرجوحاً، واستشهدوا على الأمرين بمأثور كلام العرب.

(١) عجز بيت لخداش بن زهير، وصدره: فإنّكَ لا تُبالي بعد حَوْلٍ .
الكتاب :١ / ٤٨.

(٢) مفتاح العلوم للسكاكي ص١١٨-١١٨.

(٣) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح للسبكي: ٢٦٤/١.

(٤) حاشية الشيخ مخلوف المنياوي ص ٩٣ .

أطلق علماء اللغة والتفسير والبلاغة القلب على التقديم والتأخير، وعليه فسروا الآيات التي فيها تقديم وتأخير، مثل قوله تعالى: ﴿لِكل أَجَلٍ كِتَابٌ﴾[1]، أي (لكل كتاب أجل) والمعنى واحد؛ لأن كل واحد من المسند والمسند إليه بقي على صفته، ولكن التقديم يفيد الاهتمام بالمقدم.

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَإِن يُرِدْكَ بِخَيْرٍ فَلاَ رَآدَّ لِفَضْلِهِ﴾[2]، فالإنسان هو المقصود، لأنه كل الخيرات مسخرة له؛ لذلك قدم الضمير العائد على الإنسان؛ لأنه هو المقصود بالخير، فهذه الحقيقة لا تستفاد إلاَّ من هذا التركيب؛ وليس هذا من القلب.

ومثله قوله تعالى: ﴿وَإِنَّهُ لِحُبِّ الْخَيْرِ لَشَدِيدٌ﴾[3] ،أي (وإنَّه لشديد المحبة للمال) على التقديم والتأخير عندهم، وليس هذا من القلب كذلك .

قال الطيبي: « والقلب في التركيب، كقولهم: (عرضت الناقة على الحوض)، ورده بعضهم، والحق أنه إذا تضمن لطيفة قُبل، كقولهم (عرضت الناقة على الحوض) إذا أريد به معنى قول أبي العلاء:

إذا اشتاقَتِ الخيلُ المَناهلَ أعرَضَتْ ... عنِ الماء فاشتاقتْ إليها المناهلُ»[4]

ولما كان القلب في عرف العلماء منصرفاً إلى واحد من الوجوه التي تقدم ذكرها؛ لذلك شابه غير قليل من ألوان الاختلاف بين العلماء، وأول من أشار إلى مفهوم القلب الفراء فيما علمت، وذلك عند قوله تعالى: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾[5]، قال: وقد قرأ بعض القراء: (فتلقى آدمَ من ربه كلماتٌ)[6]، فجعل الفعلَ للكلمات، للكلمات، والمعنى – والله أعلم– واحد؛ لأنَّ ما لقيك فقد لقيته، وما نالك فقد نلته.

وفي قراءتنا: ﴿قَالَ لاَ يَنَالُ عَهْدِي الظَّالِمِينَ﴾[7] وفي حرف عبد الله: ﴿قال لاَيَنَالُ عَهْدِي الظَّالِمُونَ)[8].

---

(١) سورة الرعد:٣٨/١٣.

(٢) سورة يونس:١٠٧/١٠

(٣) سورة العاديات: ٨/١٠٠ .

(٤) التبيان في البيان ص٤١١.

(٥) سورة البقرة: ٣٧/٢.

(٦) هي قراءة ابن كثير، بنصب (آدم) ورفع (كلمات)، وقرأ الباقون برفع (آدم) ونصب (كلمات). حجة القراءات لأبي زرعة ص ٩٤-٩٥ .

(٧) سورة البقرة: ١٢٤/٢.

(٨) معاني القرآن للفراء :٢٨/١ .

وقال الأخفش في قوله تعالى: ﴿لاَ يَنَالُ عَهْدِي الظَّالِمِينَ﴾؛ لأنَّ العَهْدَ هو الذي لا يَنالُهُم، وقال بعضهم ﴿لا ينالُ عهدي الظالِمُون﴾(١) والكتاب بالياء. وإنما قالوا {الظالمونَ} لأنَّهم جعلوهُم الذينَ لا ينالون »(٢).

وقال الفراء في قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ إِذَا قُمْتُمْ إِلَى الصَّلاةِ فاغْسِلُواْ وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى الْمَرَافِقِ وَامْسَحُواْ بِرُؤُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ إِلَى الْكَعْبَينِ﴾(٣)، «(وأرجلَكم)، مردودة على الوجوه. قال الفراء: وحدَّثني قيس بن الربيع عن عاصم عن زِرّ عن عبدالله بن مسعود أنه قرأ (وأرجُلَكُم) مقدَّم ومؤخَّرٌ»(٤).

وهذا ليس من المقلوب في شيء؛ وإنما هو من التقديم والتأخير والمعنى: فاغسلوا وجوهكم وأيديكم وأرجلكم وامسحوا برؤوسكم.

فَلَوْ قَالَ: امْسَحوا رُءُوسَكمْ، لَأَجْزَأَ الْمَسْحُ بِالْيَدِ إمْرَارًا مِنْ غَيْرِ شَيْءٍ عَلَى الرَّأْسِ لا مَاءَ وَلا سِوَاهُ، فَجَاءَ بِالْبَاءِ لِتُفِيدَ مَمْسُوحًا بِهِ، وَهُوَ الْمَاءُ، فَكَأَنَّهُ قَالَ: فَامْسَحُوا بِرُءُوسِكُمْ الْمَاءَ، مِنْ بَابِ الْمَقْلُوبِ، وَالْعَرَبُ تَسْتَعْمِلُهُ ،كقول خفاف بن ندبة السلمي:

كَنُواحِ رِيشِ حَمَامَةٍ نَجْدِيَّةٍ ... وَمَسَحْتُ بِاللِّثَتَيْنِ عَصْفَ الْإِثْمِدِ(٥)

يقول: إن لثاتك تضرب إلى سمرة مسحتها بمسحوق الإثمد فقلب معمولي مسح، وَاللِّثَةُ: هِيَ الْمَمْسُوحَةُ بِعَصْفِ الْإِثْمِدِ، فَقَلَبَ، ولَكِنَّ الْأَمْرَ بَيِّنٌ وَالْفَصَاحَةَ قَائِمَةٌ، ومِثْلُهُ:

مِثْلُ القَنافِذِ هَدَّاجُونَ قَدْ بَلَغَت ... نَجْران أَوْ بَلَغَتْ سَوآتِهِم هَجَرُ(٦)»(٧)

ومثلُ ذا قول خداش بن زهير:

وَتَلْحَقُ خَيْلٌ لا هَوادَةَ بَيْنَها ... وتَشْقَى الرِّماحُ بالضَياطِرة الحُمْرِ

والضياطرةُ هم يشقونَ بالرماح، و(الضياطرةُ) هم العِظام وواحدهم (ضَيْطار) مثل (بَيْطار)، ومثل قول الشاعر: [النابغة الذبياني]:

لَقَدْ خِفْتُ حَتَّى ما تزَيدُ مَخافَتِي ... عَلى وعِلٍ بِذِي الفَقارَةِ عاقِلِ

يريد: حتى ما تزيد مخافةُ وَعِلٍ على مخافتي »(١) .

---

(١) هي قراءة عبد الله بن مسعود وطلحة بن مصرف. جامع البيان للطبري: ١/ ٤١٩.

(٢) معاني القرآن للأخفش: ١/١٥٤.

(٣) سورة المائدة: ٥/٦.

(٤) معاني القرآن للفراء :٣٠٢/١.

(٥) انظر الجمل في النحو ص ٢١٢، لخفاف بن ندبة ديوانه ص ١٠٦، واللسان (تيز) .

(٦) للأخطل ديوانه ص ٢٠٩.

(٧) مجاز القرآن: ٣٩/٢.

وقال الفراء في قوله تعالى: ﴿فَعُمِّيَتْ عَلَيْكُمْ أَنُلْزِمُكُمُوهَا﴾[٢] « قرأها يحيى بن وثّاب والأعمش وحمزة، وهي في قراءة أُبَيٍّ (فعمَّاهَا عَلَيْكُمْ)، وسمعت العرب تقول: قد عُمِّيَ عليَّ الخَبَر وعَمِيَ عليَّ بمعنى واحد. وهذا ممّا حوّلت العرب الفعل إليه وليس له، وهو في الأصل لغيره؛ ألا ترى أن الرجل الذي يَعْمَى عن الخبر أو يُعَمَّى عنه، ولكنّه في جوازه مثل قول العرب: دخل الخاتمُ في يدي والخُفّ في رِجْلي، وأنت تعلم أن الرِّجْلَ التي تُدخل في الخُفّ، والأصبعُ في الخاتمِ. فاستخفّوا بذلك إذا كان المعنى معروفاً لا يكون لذا في حال، ولذا في حال؛ إنما هو لواحد، فاستجازوا ذلك لهذا »[٣].

وقال أبو عبيدة في قوله تعالى: ﴿وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُواْ كَمَثَلِ الَّذِي يَنْعِقُ بِمَا لاَ يَسْمَعُ إِلاَّ دُعَاء وَنِدَاء﴾[٤]: «إنما الذي ينعق الراعي، ووقوع المعنى على المنعوق به وهي الغنم، يقول: كالغنم التي لاتسمع حين ينعق بها راعيها، والعرب تريد الشيء، فتحوله إلى شيء من سببه، يقولون: أعرض الحوض على الناقة، وإنما تعرض الناقة على الحوض، ويقولون: أدخلت القلنسوة في رأسي، وإنما أدخلت رأسك في القلنسوة، وكذلك الخُفّ، وهذا الجنس، وفي القرآن: ﴿مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ﴾[٥] أي ما إنَّ العصبةَ لتنوءُ بالمفاتحِ: أي تثقلها، والعرب تفعلُ مثلَ هذا، قال الشاعر:

فديتُ بنفسِه نفسِي ومالي ... ولا آلُوكَ إلاَّ ما أُطيقُ

والمعنى: فديت بنفسي وبمالي نفسَه»[٦].

وجاء ابن قتيبة فأبدى رأيه في هذا الأسلوب من الكلام، فقال: « ومن المقلوب أن تقدم ما من حقّه التأخير، وتأخر ما من حقّه التقديم، كقوله تعالى: ﴿فَلاَ تَحْسَبَنَّ اللّهَ مُخْلِفَ وَعْدِهِ رُسُلَهُ إِنَّ اللّهَ عَزِيزٌ ذُو انْتِقَامٍ﴾[٧]، أي مخلف رسلِه وعدَه، وقال الشاعر:

تَرَى الثَّوْرَ فيها مُدْخِلَ الظِّلِّ رأسَهُ ... وسائرُهُ بادٍ إلى الشَّمْسِ أجْمَعُ[٨]

---

(١) معاني القرآن للأخفش: ١/١٤٠ .

(٢) سورة هود: ١١/٢٨.

(٣) معاني القرآن للفراء :٢/١٢.

(٤) سورة البقرة: ٢/١٧١

(٥) سورة القصص: ٢٨/ ٧٦.

(٦) مجاز القرآن: ٢/١١٠- ١١١، وانظر تأويل مشكل القرآن ص١٩٩، والبيت لعروة بن الورد كما في الإيضاح ص ٨١، ومعاهد التنصيص: ١/١٧٨، وسر الفصاحة: ١/٣٩، ولم أجده في ديوانه .

(٧) سورة إبراهيم: ١٤ /٤٧.

(٨) البيت من غير نسبة في كتاب الجمل في النحو للخليل ص ١٠٠، والكتاب سيبويه: ١/١٨١، ومعاني القرآن للفراء :٢/٨٠ .

أراد مدخل رأسِهِ الظلَّ، فقلب؛ لأن الظل التبس برأسه فصار كلٌّ واحد منهما داخلا في صاحبه»[١].

إلا أنَّ ابن قتيبة قال معقباً على أبي عبيدة؛ ومنتقداً بعد أن نقل كلامه: « وكان بعض أهل اللغة يذهب في قوله الله عزَّ وجلَّ: ﴿وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُواْ كَمَثَلِ الَّذِي يَنْعِقُ بِمَا لاَ يَسْمَعُ إِلاَّ دُعَاء وَنِدَاء﴾ إلى أن هذا من المقلوب، ويقول: وقع التشبيه بالراعي في ظاهر الكلام والمعنى للمنعوق به، وهو الغنم، وكذلك قوله: ﴿مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ﴾ أي تنهضُ بها وهي مُثْقَلَةٌ، وهذا ما لايجوز لأحد أن يحكم به على كتاب الله عزَّ وجلَّ لو لم يجد له مذهباً؛ لأنَّ الشعراء تقلب اللفظ، وتزيل الكلام على الغلط، أو على طريق الضرورة للقافية، أو لاستقامة وزن البيت، والله جلَّ وعزَّ لايضطَّر ولايغلط، وإنما أراد: ومثل الذين كفروا ومثلنا في وَعْظِهِم كمثل الناعق بما لايسمع، فاقتصر على قوله: ﴿وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُواْ﴾ وحذف (مثلنا)؛ لأن الكلام يدل عليه، ومثل هذا كثير في الاختصار»[٢]. ولو دققنا في كلام ابن قتيبة لوجدناه يُقِرُّ بوجود القلب في القرآن الكريم ما كان ذلك سائغاً جارياً على طريقة العرب، فإذا كان حمله على أسلوب آخر من أساليبهم – كالحذف الذي يدلُّ عليه الكلام – فإنه لا يقر به، بل يحمله على الوجه الآخر خشية أن يفهم ذلك على أنَّه للضرورة التي لا يليق نسبتها إلى كلام الله تعالى، وفي ذلك تضييق لواسعٍ، وذلك أنَّ القلب أسلوب من أساليب العرب لا ضرورة فيه، فهي تستخدمه في شعرها ونثرها، والقرآن نزل بلغة العرب، وخاطبهم بما يفهمون من لغتهم، وما تعارفوا عليه في خطابهم فيما بينهم.

فإذا كان أبو عبيدة قد تناول أسلوب القلب في القرآن الكريم على طريقته السريعة في تناول المجازات والاهتمام بالتنظير والاستشهاد بكلام العرب، فابن قتيبة رأى في الآيات رأياً وجيهاً هو من منازع التعبير الموجز في أسلوب القرآن، وهو أسلوب الحذف بدلالة الكلام عليه؛ ولكنه تشدَّد حين عدَّ القلب من مظانِّ الغلط في التعبير أو الاضطرار الشعري التي تُلجئ إليه القافية؛ لأنَّ العرب – كما سلف – تلجأ إلى القلب في شعرها ونثرها لا لضرورة، بل هو أسلوب من أساليبها .

ولكن الشريف الرضي يوضح أسلوب القلب في القرآن على طريقته الذوقية الأدبية، التي تهتم بأسرار الكلام، فهو يقول في التعليق على آية مشابهة لما مرّ من الآيات، وهي قولُه تعالى: ﴿إِذْ قَالَ مُوسَى لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَاراً﴾[٣]. قال الشريف: «وهذهِ استعَارةٌ على القَلْبِ؛

(١) تأويل مشكل القرآن ص ١٩٤.

(٢) تأويل مشكل القرآن ص١٩٩.

(٣) سورة النمل: ٢٧/٧.

والمُرَادُ بها– واللهُ أعلَمُ – أنِّي رَأَيْتُ نَاراً فَآنَسَتْني، فَنَقَلَ فِعْلَ الإِيْنَاسِ إلى نَفْسِهِ علَى مَعْنَى إنِّي وَجَدْتُ النَّارَ مُؤْنِسَةً لي، وحَقِيقَةُ الإِيْنَاسِ هِيَ الإِحْسَاسُ بالشَّيْءِ مِنْ جِهَةٍ يُؤْنَسُ بِهَا، ومَا أَنِسْتَ بِهِ فَقَدْ أَحْسَسْتَ بِهِ معَ سُكُونِ نَفْسِكِ إليهِ. فنقل الإيناس إلى نفسه، والمعنى: وجدت النار مؤنسة لي»[1]، ومثله قوله تعالى: ﴿وَلَا تُطِعْ مَنْ أَغْفَلْنَا قَلْبَهُ﴾[2]، أي: وجدته غافلاً، ومثله قوله تعالى: ﴿وَغَرَّتْهُمُ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا﴾[3] وهم مغترون بها، ولما كانت سبباً لغرورهم نسب إليها الغرور.

وبيان الشريف الرضي لهذه الصورة واضح؛ لأنَّه يقصد: إذا رأيت النار في الصحراء كانت مدعاة لأنسك بها، فإذا كان التعبير بأسلوب القلب ﴿آنست ناراً﴾، فبلاغة التعبير واضحةٌ من حيث إنَّك سعدت بها؛ فأفرغت عليك من الأُنْسِ ما يصح أن يكون به متصلاً في الإيناس، وهنا يبدو جمال القلب في الآية، كما أشار الشريف بعبارته (رأيت ناراً فآنستني) فنقل الإيناس إلى نفسه، ويؤكد الشريف وقوع أسلوب القلب في القرآن مع التعليل؛ موضحاً هذا الأسلوب في الآية الكريمة، وهي وقوله تعالى: ﴿فَعُمِّيَتْ عَلَيْكُمْ﴾. قال الشريف: «وهذه استعارةٌ؛ لأنَّ الرَّحمةَ لا تُوصفُ بالعَمَى، وإنَّما يُوصفُ النَّاسُ بالعَمَى عن تبيُّنِ مواقِعِهَا، وإدْراكِ مواضِعِها، فلمَّا وُصِفُوا بالعَمَى عنها؛ حَسُنَ أن تُوصَفَ هي بذلكَ على القَلْبِ، كما يقالُ: أَدْخلتُ الخَاتَمَ في إِصْبَعِي، والمِغْفَرَ في رأْسِي، وإنَّما الإصبَعُ دخلَتْ في الخَاتَمِ، والرَّأسُ دخَلَ في المِغْفَرِ»[4].

قال الزمخشري في قوله تعالى: ﴿حَقِيقٌ عَلَى أَن لاَّ أَقُولَ عَلَى اللّهِ إِلاَّ الْحَقَّ﴾[5]«فيه أربع قراءات، المشهورة، و«حقيق عليّ أن لا أقول»، وهي قراءة نافع، و«حقيق أن لا أقول» وهي قراءة عبد الله، «وحقيق بأن لا أقول» وهي قراءة أبيّ ،وفي المشهورة إشكال، ولا تخلو من وجوه، أحدها: أن تكون مما يقلب من الكلام لأمن الإلباس، كقول الشاعر:

وَتَشْقَى الرِّمَاحُ بِالضَّيَاطِرَةِ الْحُمْرِ

(١) تلخيص البيان في مجازات القرآن مجاز سورة النمل الآية: ٧/٢٧، ص ٢٦٠.

(٢) سورة الكهف: ٢٨/١٧.

(٣) سورة الأنعام: ٧٠/٦.

(٤) تلخيص البيان في مجازات القرآن، مجازات سورة هود:٢٨/١١، ص ١٦٠.

(٥) سورة الأعراف: ١٠٥/٧.

ومعناه: وتشقى الضياطرة بالرماح، و«حقيق عليّ أن لا أقول» وهي قراءة نافع. والثاني: أنّ ما لزمك فقد لزمته، فلما كان قول الحق حقيقاً عليه، كان هو حقيقاً على قول الحق، أي لازماً له»(١).

قال القالي: « وحدثني أبو عمر عن أبي العباس أن ابن الأعرابي أنشدهم:

فتىً مثل ضوء الماء ليس بباخلٍ بخيرٍ ولا مهدٍ ملاماً لباخل

ولا قائلٍ عوراء تؤذي جليسه ولا رافعٍ رأساً بعوراء قائل

قال أبو علي: هذا عندي من المقلوب، أراد بقائل عوراء »(٢).

هذا وإن أسلوب القلب في اللغة العربية فيما عرضنا له من أمثلة في القرآن الكريم، وفي كلام العرب شعراً ونثراً، مع نفاذ في التحليل لأسراره، والوقوف على مواطن الجمال فيه، والبحث عن سر جماله، هو أسلوب من أساليب العرب في التعبير؛ يؤدي أغراضا ذوقية وجمالية لا يمكن أن يؤديها أسلوب التقديم والتأخير الذي عرفناه عند العرب مع بقاء الحكم الإعرابي.

---

(١) الكشاف :٢/١٠٠-١٠١.

(٢) أمالي القالي :٢/١٦٦.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .
- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق الأستاذ محمد رشيد رضا مطبعة الترقي بمصـــر، ١٣٢٠هـــ .
- أمالي القالي، لأبي علي القالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٣٩٨/١٩٧٨.
- الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، بلا ت.
- تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة، تحقيق سيد صقر، دار إحيـــاء الكتـــب العربيـــة القـــاهرة، ط١، ١٣٧٨/١٩٥٨ .
- التبيان في البيان للطيبي، تحقيق الدكتور توفيق نوفل وعبـــد اللطيـــف لطـــف الله، مطبعـــة ذات السلاسل، الكويت، ط١، ١٤٠٦/١٩٨٦ .
- تلخيص البيان في مجازات القرآن للشريف الرضي، تحقيق محمد عبد الغني حسن، دار إحيـــاء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٥ .
- جامع البيان لابن جرير الطبري، دار المعرفة بيروت، ط١، ١٤٠٩/ ١٩٨٩ .
- حاشية الشيخ مخلوف المنياوي على شرح حلية اللباب المصون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٥٧/١٩٣٨ .
- حجة القراءات لأبي زرعة، تحقيق الأستاذ سعيد الأفغاني، مؤسســـة الرســـالة، بيـــروت، ط٥، ١٤٠٦/١٩٨٦ .
- ديوان الأخطل، صنعة السكري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديـــدة بيـــروت، ط٢، ١٣٩٩/١٩٧٩.
- ديوان جرير، تحقيق الدكتور نعمان طه، دار المعارف بمصر، بلا .
- ديوان الحماسة البصرية، تحقيق مختار الدين أحمد، عالم الكتب بيروت، ط٣، ١٤٠٣/١٩٨٣.
- ديوان خفاف بن ندبة السلمي، تحقيق الدكتور نوري حمودي القيسي، مطبعة المعـــارف بغـــداد، ١٩٦٧.
- ديوان رؤبة بن العجاج، جمعه وليم بن الورد البروسي، ليبسيغ برلين ألمانيا، ١٩٠٣ .
- ديوان الشماخ، تحقيق صلاح الدين هادي، دار المعارف بمصر، ط١، بلا ت.
- ديوان القطامي، تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي والدكتور أحمد مطلوب، دار الثقافة بيـــروت، ط١، ١٩٦٠.
- سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي، تعليق الشـــيخ عبـــد المتعـــال الصـــعيدي، مكتبـــة صـــبيح، ١٣٨٩/١٩٦٩.

- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح للشيخ بهاد الدين السبكي، تحقيق الدكتور عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية بيروت،ط١٤٢٣،١/٢٠٠٣.
- الكامل في اللغة والأدب للمبرد، دار المعرفة بيروت، بلا ت .
- الكشاف للزمخشري، دار المعرفة بيروت، بلا ت .
- كتاب الجمل في النحو للخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة بيروت، ط١، ١٤٠٢/١٩٨٢.
- الكتاب لسيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط١، ١٤٠٨/١٩٨٨ .
- لسان العرب لابن منظور، دار صادر بيروت ط١، بلا ت .
- المبسوط في القراءات العشر للأصبهاني، تحقيق سبيع حمزة حاكمي، طبع مجمع اللغة العربية دمشق، ١٤٠٧/١٩٨٦.
- مجاز القرآن لأبي عبيدة، تحقيق الدكتور محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي بمصر، بلا ت.
- المطول لسعد الدين التفتازاني، تصحيح أحمد عزو عناية، دار إحياء التراث العربي، بيروت ط١، ١٤٢٥/٢٠٠٤.
- معاني القرآن للأخفش، تحقيق الدكتورة هدى محمود قراعة، مكتبة الخانجي، ط١، ١٤١١/١٩٩٠ .
- معاني القرآن للفراء، تحقيق محمد علي النجار وأحمد يوسف نجاتي، عالم الكتب بيروت، ط٣، ١٤٠٣/١٩٨٣.
- معاهد التنصيص، للعباسي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ١٣٦٧/١٩٤٧.
- مفتاح العلوم للسكاكي، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، بمصر، ط٢، ١٤١١/١٩٩٠.

«ترجمان البلاغة» بين التأثر بالبلاغة العربية والتأثير في الفارسية

مهدي محمدي نجاد(*)

الخلاصة:

يعد «ترجمان البلاغة» أول مؤلف بلاغي فارسي سلم من نوائب الدهر، وبقي إلي يومنا هذا. ويرجع تاريخ تأليف هذا الكتاب إلي القرن الخامس الهجري، ولهذا الكتاب أهمية كبرى في نقل البلاغة العربية إلي الفارسية؛ وذلك لأن مؤلفه الرادوياني اعتمد كثيرًا علي آراء الكبار من البلغاء العرب.

تنقسم المصادر التي اعتمد عليها المؤلف إلي قسمين، هما:

- ما يستشف من خلال تصريحات الرادوياني، وهو «محاسن الكلام» لأبي الحسن نصر بن حسن المرغيناني (توفي نهاية القرن الخامس الهجري)، و«البديع» لعبد الله

(*) طالب دراسات عليا ــ جامعة دمشق.

ابن المعتز، و«الزهرة» لأبي بكر محمد بن داود بن علـي الأصـبهاني الظـاهري (توفي بحدود ٢٩٧هـ).

- ما يتبين بعد التدقيق في الكتاب، أن الرادوياني تأثر بكبار البلغاء في الأدب العربـي، مثل عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧٤هـ)، وأبي هلال حسن بن عبـد الله بـن سـهل العسكري (ت ٣٩٥هـ)، وقدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)، وابن سـنان الخفـاجي (ت ٤٦٤هـ)، وعلي بن عيسى الرماني (ت ٣٨٦هـ).

قد كان للرادو ياني أثر عظيم في البلاغة الفارسية؛ إذ كان مرجعاً هاماً لمـن ألـف فـي البلاغة الفارسية، ومن أهمها: «حدائق السحر في دقائق الشعر» لرشيد الـدين سـعد الملـك محمد بن محمد بن عبد الجليل عمري البلخي (الوطواط) الذي صرح في خطبة كتابـه بهـذا التأثر.

وقد كان «حدائق السحر في دقائق الشعر» – بسبب شهرة مؤلفه الواسعة – خير واسـطة لنقل آراء الرادوياني إلى من بعده، وأهمهم شمس الدين محمد قيس الرازي (توفي في الفتـرة من ٦١٠ إلي ٦٣٠هـ) مؤلف «المعجم في معايير أشعار العجم»، وتـاج الـدين الحـلاوي (توفي بحدود القرن الثامن الهجري) مؤلف «دقائق الشعر».

ومن الذين تأثروا بالرادوياني – عن طريق الوطواط – محمد بن عمر، أبو عبد الله، فخر الدين الرازي (ت ٦٠٦هـ)، وذلكفي كتابه الشهير «نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز»، وقـد توسط الرازي بكتابه هذا في نقل بعض آراء الرادوياني إلي البلاغة العربية.

ولم يقتصر دور الرادوياني علي نقل البلاغة العربية فقط، بل تصرف في بعض الصنائع، وابتدع فيها أحياناً، وقد دخلت إبداعاته في الأدبين العربي والفارسي.

ومما يزيد في قيمة كتاب «ترجمان البلاغة» وجود الآراء النقدية فيه، والتي تعد منطلقـاً للتيار النقدي البلاغي في الأدب الفارسي.

□

المقدمة:

إن الباحث في الأدب المعاصر يجد ميدانًا فسيحًا تتلاقى فيه ثقافات الأمم، وينجلي له تبادل تأثر وتأثير كل أمة في مثيلاتها، ومن ذلك تبادل التأثير بين الثقافتين العربية والفارسية على نطاق واسع منذ أن تلاقت الفئتان بسبب القرب الجغرافي بينهما في مسيرة التاريخ، واشتدت الأواصر بينهما بعد ما اعتنق الإيرانيون الإسلام، وخضعوا لتعلم كل ما يتعلق بالقرآن، ومن أهم العلوم التي جاءت لخدمته البلاغة.

وكانت البلاغة العربية في القرن الخامس قد اجتازت مراحل نضجها علي أيدي رجالها بعد ما كانت مباحث مبعثرة عند الرواة، والنحاة، ونقاد الشعر، ومفسري القرآن، إلى أن استقرّت قواعدها علي يدي السكاكي (تـ ٦٢٦هـ) في الميادين البلاغية الثلاثة: المعاني والبيان والبديع.

وأما الأدب الفارسي فعلى الرغم من أنه كان مليئًا بالألوان البلاغية إلا أنه تأثر بعلوم البلاغة العربية، وإن لم يكن الأدباء الفرس يعرفون المصطلحات البلاغية آنذاك، فقد كان حالهم في ذلك كحال العرب أنفسهم الذين كانوا يعرفون البلاغة والبديع بفطرتهم البسيطة البعيدة عن التعقيد قبل ظهور أي مصطلح اصطنعه البلاغيون.

ومما يدل على استخدام الفرس للألوان البلاغية قبل ظهور المؤلفات البلاغية لديهم، أنّنا نجد الملك خسرو برويز يأمر كتابه أن يؤدُّوا المعاني الكثيرة باستخدام الألفاظ القليلة[(١)]، وكذلك ما نجده لدي الفرس من المقاطع النثرية الفنية في «أفستا»، والتي تضم ألوانًا بلاغية كالإيجاز، والسجع، والتمثيل، والتشبيه، والتكرار، و[(٢)]...

وعندما نبحث عن أول ملامح للتأليف البلاغي لدى الفرس نجد أنها تأخرت عن مثيلاتها العربية؛ وذلك لأن الفرس لم يبدؤوا بـ (التحقيق في أصول البلاغة، والبحث في الكلام من حيث قوانين الفصاحة والبلاغة)[(٣)]، ونقل علوم البلاغة العربية إلى الفارسية إلا بعد أن استوت العلوم البلاغية لدى العرب على سوقها، وعُرفت عند دارسيها في القرن الخامس.

وأول مؤلّف بلاغي فارسي سلم من نوائب الدهر، وضمّ بين دفتيه فنونًا بلاغية معظمها بديعي هو كتاب «ترجمان البلاغة».

---

(١) أدب الكاتب، ص١٦.

(٢) فن نثر در ادب پارسي، ص٧٨ و٧٩.

(٣) اللغة الفارسية: نحوها وأدبها وبلاغتها، ص٤١٩.

وقد اعتمد مؤلفه محمد بن عمر الرادوياني (توفي في القرن الخامس) في تأليفه على أسلوب المؤلفات البلاغية العربية، ويعد هذا الكتاب المصدر الأساس للبلاغة الفارسية، وأقدم ما وصل إلينا من جهود الفرس البلاغية، وقد تأثر به كثير من البلغاء الفرس في مؤلفاتهم.

لمحة عن العلاقات الثقافية والبلاغية بين العرب والفرس:

لقد بلغ مدى العلاقة الثقافية بين البلدين إلى حد بعيد لا يكاد يرى أحدٌ له مثيلاً، فقد كان للعرب تأثيرهم البالغ في الثقافة الفارسية، كما كان لها هي الأخرى تأثيرها في الثقافة العربية في نواحٍ مختلفة.

ونرى هذا التأثير والتبادل قبل الإسلام أيام المناذرة (اللخميين) الذين كان آخرهم النعمان ابن المنذر (٥٨٠ – ٦٠٢م). وكان المناذرة يحكمون بإشراف الإمبراطورية الإيرانية على بلاد الحيرة التي كانت عاصمتها مدينة الحيرة، والتي كان موقعها على بعد فرسخ جنوبي الكوفة، «فقد كان في دواوين تلك الدولة كتاب عرب يقومون بأمور الحيرة ونواحيها، كعدي ابن زيد (ت ٣٥ ق. هـ)، وكانت هناك اتصالات أخرى جعلت العرب ذوي معرفة بتلك الحياة ومظاهرها، وبهذا يفسر ما نجد في القرآن الكريم من معرّبات عديدة عن الفارسية قبل الإسلام»[(١)]، ويتضح ذلك في أبيات الشعراء الذين كانوا في ذلك العهد، حيث نلاحظ فيها الكثير من الكلمات الفارسية؛ وكما نرى في قصائد أصحاب المعلقات أحياناً بعض الكلمات الفارسية، ومن ذلك قول امرئ القيس (ت نحو ١٣٠ – ٨٠ ق. هـ):

إذا زاعه من جانبيه كليهما   مشى الهِرْبَذى في دَفّهِ ثم فرفرا

كلمة (هربذ) هي (هيربد) التي فسرها العرب بحارس النار، وقد وردت في كتاب أوستا بمعنى الأستاذ والمعلم[(٢)].

ويشير الجاحظ إلي عمق العلاقات الوطيدة بين العرب والفرس، ودخول الفرس شبه الجزيرة العربية والمدينة بحيث أدى إلي ظهور الألفاظ المعربة لدي العرب، فيقول: «ألا تري أن أهل المدينة لما نزل فيهم ناس من الفرس في قديم الدهر علقوا بألفاظ من ألفاظهم، ولذلك يسمون البطيخ الخربز...»[(٣)].

وفي مدينة الحيرة كان للأساطير والأقاصيص الفارسية مدخل ونفوذ؛ كما يذكر لنا عبد الملك بن هشام الحميري المعافري(ت٢١٨) أن نضر بن الحارث كان يعلم في الحيرة قصص

---

(١) الأدب الفارسي في أهم أدواره وأشهر أعلامه، ص٩٦.

(٢) لسان العرب، ج٣، ص٥١٨ [ورواية البيت في الديوان: مَشَى الهَيْدبى].

(٣) البيان والتبيين ج ٣، ص٦.

ملوك إيران وأساطيرها، مثل رستم واسفنديار، وأنه كلما كان النبي (ص) في مجلس ما يذكر الله، ويخيف الناس من عذابه، ويتحدث عن الأمم الغابرة التي غضب الله عليها، كان يقف ويقول: (يا معشر قريش تعالوا أحدثكم بحديث أحسن من حديثه)[1]، وراح يروي لهم قصص ملوك الفرس ورستم وإسفنديار، ثم يقول: «والله ما محمد بأحسن حديثًا مني، وما حديثه إلا أساطير الأوَّلين، اكتتبها كما اكتتبتها». فأنزل الله فيه: ﴿وَقَالُوا أَساطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكرَةً وَ أَصِيلاً * قُلْ أَنْزَلَهُ الَّذِي يَعْلَمُ السِّرَّ في السَّماواتِ وَالْأَرْضِ، إِنَّهُ كانَ غَفُورًا رَحِيمًا﴾[2].

ثم إن هذه الأواصر زادت شيئًا فشيئًا بعد ظهور الإسلام إذ اعتنق الإيرانيون الإسلام، وشغفوا به حبًا، ودخلوا في دين الله أفواجًا، وفرضوا علي أنفسهم تعلم لغة دينهم، ومصحفهم الشريف فهمًا لما ورد فيه من الأحكام والمعارف، ومن هذا المنطلق أقبلوا على كل ما يتعلق باللغة العربية من العلوم، ومنها البلاغة.

وقد لعب بعض الكبار من العلماء دور الوساطة بين الثقافتين لمعرفتهم باللغتين العربية والفارسية مما أدى إلى تبادل التجارب البلاغية، والتفاعل بين العربية والفارسية، وقد مثّل هذا التبادل جانبًا كبيرًا من عملية الأخذ والعطاء التي حصلت بين هاتين الشريحتين من أبناء الأمة الإسلامية، وتتمحور تلك الجهود البلاغية المتبادلة علي ثلاثة أركان هي: الشعر، والنثر، والمؤلفات البلاغية.

وفيما يلي نسلط الضوء علي أسماء بعض الكبار ممن توسطوا بين الأدبين في تلك الأركان:

فأما الشعر فقد ظهر فيه شعراء صاروا حلقة وصل بين اللغتين، وقاموا بدور هام في نقل المعاني والأخيلة الشعرية بين الثقافتين، وكان للفرس تأثير كبير في الشعر العربي، ولم يقتصر ذلك التأثير – كما ذكر جرجي زيدان[3] – علي المعني فقط، وإنما تعداه إلى اللفظ والأسلوب أيضًا، ومن أشهر هؤلاء زياد بن سليمان الأعجم (ت نحو ١٠٠هـ)، وأحمد بن عبد الله بن هريرة القيسي أبو العباس الأعمي (ت ٥٢٥هـ)، وموسى بن يسار المدنى، موسى شهوات (تنحو ١١٠هـ)، وأسرة ابن يسار النسائي، وهي أسرة أدبية فارسية اشتهر منها إسماعيل بن يسار (ت ١٣٠هـ)، وبشار بن برد تخارستاني (ت ١٦٧هـ)، وأبو نواس حسن بن هاني خوزستاني (ت١٩٩هـ).

(١) السيرة النبوية،ج١، ص ٣٥٨.

(٢) سورة الفرقان: ٥ – ٦.

(٣) تاريخ آداب اللغة العربية، ٢ / ٤٣ و ٤٤.

وقد كان بشار من أبرز الشعراء الكبار المتصنعين الذين يستخدمون الألوان البلاغية أداة لرونق شعرهم. فقد ساهم هؤلاء باستخدام الصنعة البلاغية في سبيل نشرها بين الأدبين.

وأما في مجال النثر فقد برزت أيضًا شخصيات مرموقة، نحو عبد الحميد بن يحيى (ت سنة ١٣٢هـ) كاتب مروان بن محمد (ت سنة ١٣٢هـ)، وسهل بن هارون دشت ميشاني (ت ٢١٥هـ)، وروزبه بن دادويه المعروف بعبد الله بن مقفع (المقتول في سنة ١٤٢هـ).

وقد توسط هؤلاء بين الأدبين بنقل التجارب البلاغية من خلال ما سمي بـ «النثر الفني»، واستطاعوا أن يوسعوا دائرة استخدام البلاغة في الأدبين.

وأما المؤلفات البلاغية فقد ظهرت بقوة أكثر من النثر الفني والشعر؛ وذلك لأن القرآن الذي يعد المعجزة الخالدة للإسلام امتاز ببراعة الكلام، وأشغل ببلاغة كلامه وفصاحته معظم اهتمام المسلمين من الفرس والعرب، وكان الفرس - كما يقول الجاحظ(١) - أصحاب خبرة عالية في هذا المجال، فبدؤوا بتأليف الكتب البلاغية باللغة العربية، وأصبحوا من خلال ذلك واسطة عقد لتبادل العلوم البلاغية بين الأدبين.

ومن أشهر هؤلاء القاضي علي بن عبد العزيز بن الحسن الجرجاني (ت ٣٩٢هـ)، وعبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧٤هـ)، ومحمد بن عمر، أبو عبد الله، فخر الدين الرازي (ت ٦٠٦هـ)، وسراج الدين أبو يعقوب سكاكي الخوارزمي (ت ٦٢٦هـ).

لقد استطاع عبد القاهر برؤيته البلاغية الجديدة في كتابيه «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» أن يؤسس قواعد علمي المعاني والبيان، ويمهد الطريق لمواطنه السكاكي حتى يحسم بيده مسار البلاغة في الميادين ثلاثة، هي: المعاني والبيان والبديع. وقد أصبحت جهوده في «مفتاح العلوم» نقطة حاسمة في تاريخ البلاغة سيطرت علي مدي بعيد من جهود المؤلفين البلاغيين، وجمدت نشاطاتهم في ظل الإطار الذي أسسه مؤلف هذا الكتاب.

وقد ألف الفخر الرازي (ت ٦٠٦هـ) كتابه المعروف «نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز»، ونقل كثيرًا من الآراء البلاغية للرادوياني والوطواط من الفارسية إلى العربية، وأما القاضي الجرجاني فهو مواطن عبد القاهر الجرجاني، ولا يخفى على كل دارسي البلاغة جهوده البلاغية الضخمة؛ وهكذا تبودلت البلاغة بين العربية والفارسية علي أيدي هؤلاء الأدباء.

□

(١) البيان والتبيين: ج٣، ص٧-٦.

أهمية ترجمان البلاغة:

إن الباحث يدرك – بعد المقارنة البلاغية بين العربية والفارسية – عمق تماسك جذور اللغتين، ويستطيع من خلال هذه المقارنة أن يوضح مدى تأثر البلاغة الفارسية بزميلتها العربية، فكان حالها في ذلك حال طائفة أخرى كبيرة من شُعَب العلوم الفارسية التي نشأت أولاً على غرار العلوم العربية، ثم أخذت بعد ذلك تنمو وتتطور وتتكامل حتى استطاعت في النهاية أن تتميز بصفتها الخاصة، وأن تنفرد بطابعها الخاص.

إن المؤلفات البلاغية الفارسية قد اعتمدت في مصطلحاتها، وتعريفاتها، وعرضها للفنون البديعية على كثير من المؤلفات العربية، واستطاع العرب بلغتهم العربية الغنية بالمشتقات، والمترادفات، وفنون البديع المتنوعة، أن يؤثروا في البلغاء الفرس، ويسبقوهم في وضع المصطلحات البلاغية، والتعريفات الجامعة المانعة لهذا العلم.

ويعد «ترجمان البلاغة» نقطة انطلاق هام للبلاغة الفارسية، حيث عمد مؤلفه إلى ترجمة البلاغة العربية إلى الفارسية كما يظهر من اسم الكتاب، وقد صرَّح المؤلف بذلك قائلاً: (ترجمت أجناس البلاغة العربية إلى الفارسية)[(١)]. وقال أيضًا في مقدمة كتابه: «واخترت تسمية «ترجمان البلاغة» للكتاب، لأن كل كتابٍ يعرف بلقبه وظاهره» [(٢)].

والذي يسترعي الانتباه هو أن في تسمية «ترجمان البلاغة» دلالة علي نقطتين هامتين:

الأولى: كان المؤلفون الفرس لفترة زمنية بعيدة يعنونون كتبهم بعناوين وكلمات عربية؛ وذلك لقوة رواج الثقافة العربية، وغلبتها علي الفارسية وعلومها.

الثانية: لا يوجد في العربية أي كتاب لذلك الحين استخدم لفظة البلاغة لمؤلف ضمّ بين دفتيه العلوم البلاغية عدا عبد القاهر الجرجاني بكتابه أسرار «البلاغة»، ومدلول البلاغة إلى ذلك الزمن لم يكن معروفاً بالعلوم البلاغية، وإنما كانت بحوثاً مبعثرة لدي العلماء البلاغيين الذين كانوا سعي علوم البلاغة، وبهذا يمكن تبرير استخدام الرادوياني للفظة البلاغة بأنه إما أن يكون قد قلد عبد القاهر الجرجاني الذي يعد من مواطنيه ومعاصريه في هذه التسمية، وإما أن هذا جهده الشخصي، ومحاولته لجمع العلوم البلاغية ضمن مؤلف مستقل يدرس البلاغة فيه بما هي بلاغة، وليس ضمن العلوم الأخرى.

وأما أهمية ترجمان البلاغة فترجع إلي عدة أمور منها:

أولاً: **إنه أول كتاب ألف في البلاغة الفارسية**، ويعتبر أول مدخل تاريخي للبلاغة العربية في الفارسية.

---

(١) ترجمان البلاغة، ص٣.

(٢) (ولقبش را ترجمان البلاغة اختيار كردم ايرا كي هر كتابي را به عنوان باز شناسند و بظاهر حال) المصدر نفسه، ص٤.

ثانيًا: **كيفية محاولة الكاتب لنقل تجاربه البلاغية العربية إلي الفارسية؛** لأن تلك المحاولة صارت نقطة حاسمة في تاريخ البلاغة الفارسية سيطرت إلي مدى بعيد على جهود المؤلفين الفرس، وجمدت نشاطاتهم البلاغية في ظل الإطار الذي أسسه مؤلف هذا الكتاب.

ثالثًا: **غلبة الصبغة البديعية** علي هذا الكتاب، ولعلها إحدى أسباب غلبة البديع على المعاني والبيان في الأدب الفارسي.

رابعًا: **الإبداع:** إن هذا الكتاب مع غلبة التأثر الشديد عليه يعد نوعًا من محاولة الفرس للإبداع؛ حيث نجد أن المؤلف قد اجتهد القواعد العربية البلاغية على النصوص والأشعار الفارسية متجنبًا الاستشهاد بالنصوص والأشعار العربية، وفي هذا دلالة علي أن المؤلف حاول بكتابه هذا أن يجعل البلاغة مستقلة لدى الفرس، وأن يطبقها علي النصوص اللغوية والأدبية الفارسية. ناهيك عن أنواع بلاغية ابتدعها مثل «تنسيق الصفات» و«ترجمة الأخبار والأمثال والحكمة» و...

خامسًا: **الأمانة العلمية:** تسمية الكتاب بـ «ترجمان البلاغة» يدل علي الأمانة العلمية للمؤلف الذي أعاد الفضل بتسميته هذه لمن سبقه من البلغاء العرب، واعترف بأنه قام بنقل تجاربه من العربية إلي الفارسية فقط، لا غير.

سادسًا: **التأثير في الكتب بعده:** إن هذا الكتاب قد أثر تأثيرًا مباشرًا أو غير مباشرٍ في كثير من الكتب البلاغية الهامة الفارسية بعده، أهمها «حدائق السحر في دقائق الشعر» للوطواط الذي يحتل الرتبة الأولى بين الكتب البلاغية من حيث الأهمية والشهرة[١].

وسندرس مواقع تأثر الوطواط بالرادوياني، ونبين للقارئ كثرة اقتداء الوطواط بـ «ترجمان البلاغة».

ترجمان البلاغة ومكانتها في مراحل التقليد البلاغي لدى الفرس:

قد كان «ترجمان البلاغة» منفذًا ومنطلقًا للتقليد البلاغي لدى الفرس، وقد مرت البلاغة الفارسية بعده – طوال القرون التالية – بثلاثة أطوار من التقليد هي: التقليد التام، والتقليد النسبي، والإبداع. وقبل التعرض لهذه المراحل لابد من الإشارة إلى أن من الصعب تحديد تلك الملامح بشكل حاسمٍ دقيق يمكننا معه القول هذه الملامح توجد كلها في هذا الكتاب، ويخلو عنها ذلك الكتاب، أو أن عند هذه النقطة المعينة تنتهي هذه المرحلة أو تلك من مراحل حياة البلاغة الفارسية، وتبدأ المرحلة الزمنية الأخرى، فكثيرًا ما تتداخل المراحل زمنيا بحيث لا يمكن للباحث التمييز بين المؤلفات. فنجد في إحدى المراحل بعض المؤلفات التي تنتمي

(١) يقول دولتشاه سمرقندي: (لم يؤلف كتاب في صنائع علم الشعر أعظم فائدة منه). تذكرة الشعراء، ص٧٣.

في بعض سماتها وخصائصها إلي التقليد التام، وفي البعض الآخر إلى التقليد النسبي والإبداع. فالذي يعنينا في هذه الدراسة هو معرفة تلك السمات، والتعرف إليها من خلال النتاج العلمي الذي يمثلها.

أما في **المرحلة الأولى (التقليد التام)** فقد حاول الفرس كل المحاولة نقل البلاغة العربية بعينها، وتطبيقها علي الفارسية، وسعوا أن يتلقوا الفنون البلاغية العربية (وبالخصوص البديعية منها)، ويزاوجوا بين خصائص الفارسية وتلك الفنون، ولم تكن محاولتهم إلا سرد التعاريف البلاغية، وانتهاج نهج البلغاء العرب؛ بحيث عرفوا الألوان البديعية بالتعاريف الموجودة نفسها لدى البلغاء العرب، ولم يستشهدوا إلا بالنصوص أو الأشعار العربية، وبلغ تقيدهم بالتقليد إلي حدٍ لم يغيروا فيه الأمثلة العربية، بل نقلوها بعينها خالية من أي نقصانٍ أو زيادة، وسموا مؤلفاتهم بأسماء عربية، مما يدل على عدم استقلالهم في أداء تلك الفنون، وعدم اكتفائهم الذاتي في هذا المجال، فجمدت الطبيعة الأدبية لدى الفرس في هذه المرحلة، ولا يكادون يبدعون شيئًا فيما تلقوه من العرب.

ويمكن أن نعد من هذه المرحلة كتاب «معالم البلاغة» لمحمد خليل رجائي (ت القرن ١٤هـ) و«أنوار البلاغة» لمحمد هادي بن محمد صالح المازندراني (ت القرن ١١هـ).

وأما في **المرحلة الثانية (التقليد النسبي)** فظهرت ملامح خفية من التميز، فاستخدموا الأشعار والنصوص الفارسية، وحاولوا أن يصبغوا البلاغة العربية بصبغة فارسية، وإن كانت محاولاتهم بسيطة. فألبسوا البلاغة العربية ثوبًا فارسيا، وظلت البلاغة عندهم عربية الذات فارسية الغرض.

ويمكن أن نعد منها كتاب «حدائق السحر» للوطواط، و«المعجم في معايير أشعار العجم» لشمس الدين قيس الرازي.

وأما **المرحلة الثالثة (الإبداع)** فقد ظهرت في العصر الحديث بعدما دخلت بحوث ذات طابع لساني في البلاغة الفارسية، وبدأ البلغاء يبحثون عن الجماليات التي تكمن في الفنون البلاغية من منظور علم اللسانيات؛ وكذلك قاموا بنقد السلبيات التي دخلت ساحة البلاغة من قبل عديمي الذوق، ويمكن أن نعد من أصحابها[(١)] الدكتور سيروس شميسا في «نگاهي تازه به بديع»، والدكتور مهدي محبتي في «بديع نو»، و الدكتور محمد راستگو في «هنر سخن آرايي»، والدكتور تقي وحيديان كاميار في «بديع از ديدگاه زيبايي شناسي».

---

(١) يعتبر الدكتور برويز ناتل خانلري من الرواد الأوائل الذين أدخلوا الدراسات اللسانية في البلاغة الفارسية، وتأثر به بعض المؤلفين البلاغيين بعده.

وإذا أردنا أن نصنف «ترجمان البلاغة» في إحدى المراحل المذكورة لرأينا أنـــه يمتـــاز بميزات مرحلة **التقليد النسبي**؛ لأن المؤلف حاول ألا يستخدم الأمثلة العربية كثيرًا، فالأمثلـــة العربية عنده لا تتجاوز أربعة مواضع[1]، وابتدع في بعض تعاريف الفنون البلاغية، وحـــاول تطبيق البلاغة العربية على الفارسية، وبهذا أعطى البلاغة الفارسية نوعًا من الاستقلال.

تاريخ تأليف «ترجمان البلاغة»:

ليس في أيدينا ما يثبت تاريخ هذا الكتاب بالتحديد، ولكننا نستطيع أن نبين الحدود الزمنيـــة لذلك من خلال الشواهد التي يقدمها لنا الدكتور أحمد آتش[2]، وهي:

١- يرجع تاريخ النسخة الموجودة القديمة إلي سنة (٥٠٧هـ ق - ١١١٤م)، وهذا يـــدل علي أن تاريخ الكتاب أقدم من هذه النسخة.

٢- إن آخر ثلاثة شعراء استشهد الرادوياني بشعرهم هم: فرخي (ت ٤٢٩هـ)، عنصري (ت ٤٣١هـ)، منوجهري (ت ٤٣٢هـ)؛ فبناءً علي هذا لم يســبق تـــاريخ تـــأليف الكتـــاب النصف الأول من القرن الخامس.

٣- استشهد الرادوياني ببيت شعر من لبيبي(كان في منتصف القرن الخامس حيا)، وهـــذا يجعلنا نتأكد من أنه أنشد حوالي سنة ٤٢٩-٤٣١، وفي هذا دلالة أن الكتاب ألف بعد التاريخ المذكور.

٤- يقول الرادوياني إنه لم يستشهد بشعر الشعراء الذين لم تثبت شاعريتهم؛ وبنـــاءً علـــى قوله فإن الكتاب ألف قبل النصف الأخير من القرن الخامس؛ لأن النصف الأخير شهد عباقرة الشعراء الفرس نحو: أزرقـــي (ت ٤٦٥هـــ)، وأســـدي (ت ٤٦٥هـــ)، ومســـعودي (ت ٥١٥هـ)، ومعزي (ت ٥٤٢هـ)، و...

المصادر المؤثرة في «ترجمان البلاغة»:

تأثيرات صرّح الرادوياني بها:

صرح المؤلف في مقدمته للكتاب قائلاً[3]: «استخرجت عامة أبواب الكتاب علـــى منـــوال أبواب محاسن الكلام الذي ألفه الخواجه الإمام نصر بن الحسن، وانتهجت نهجه».

---

(١) ذلك مما لا بد فيه من الإتيان بالأمثلة العربية مثل: "تقريب الأمثال بالآيات"، و"الترجمة"، "الملمّع"، و"معنى الآيات بالآيات".

(٢) مجلة دانش، ص٢٧٩- ٢٨٥.

(٣) (وعامه ي بابهاي اين كتاب را بر ترتيب فصول محاسن الكلام كي خواجه امام نصربن الحسن – رضي الله عنه – نهاده است تخريج كردم و از تفسير وي مثال گرفتم). ترجمان البلاغة، ص٣.

وأما الكتاب الآخر الذي كان لدى الرادوياني فهو كتاب «الزهرة» الذي صرح باسمه أثناء تعرضه للجناس المقلوب حيث يقول[١]: « رأيت عدة أبيات بالعربية في هذا الفن (المقلوب المستوي) في كتاب «الزهرة» الذي ألفه أبو بكر محمد بن داود بن علي الأصبهاني الظاهري (ت في حدود ٢٩٧هـ) فمن أراد معرفته فليراجعه».

والكتاب الآخر الذي استفاد منه الرادوياني هو الكتاب الشهير «البديع» لابن المعتز، حيث يصرح باسمه عند الكلام عن الالتفات قائلاً: «قال أمير المؤمنين ابن المعتز: الالتفات هو التوجه من المخاطبة نحو المغايبة، ومن المغايبة نحو المخاطبة»[٢]. هذا ما يتبين للقارئ من المصادر التي صرح بها المؤلف عندما يتصفح الكتاب، ولكننا إذا أردنا أن نكتشف المصادر المعتمد عليها في هذا الكتاب فعلينا أن ندقق فيما أورده من التعاريف للصنائع البلاغية.

تأثيرات لم يصرّح بها الرادوياني:

قد سبق أن الرادوياني صرح بأنه اعتمد في عامة أبواب كتابه علي «محاسن الكلام»، ولكن الباحث عند مراجعة الأبواب المشتركة يصل إلى الاثنين نتيجتين هما:

أولاً: إن الأبواب المشتركة لدى «محاسن الكلام» و«ترجمان البلاغة» هي أربعة وعشرون بابًا على الترتيب التالي: الترصيع، اجتماع الترصيع والتجنيس، التجنيس، ضروب المجانسة (وهي: ما يتفق حروفه وصيغته وتأليفه نظمًا وكتابةً وإعرابًا. ما يتفق حروفه وكتابه ويختلف إعرابه، الكلمتان متفقتا الحروف وفي آخر إحدى الكلمتين زيادة حرف، اشتقاق اللفظ من اللفظ. المقلوب المعطوف، وهو على ضربين: ما يقع العطف والقلب في بعض الحروف، وما يقع العطف في جميع حروف الكلمة)، المضارعة، الأسجاع، المطابقة، تكلف الناظم والناثر، إدخال البديع علي البديع، الاستعارة، حسن المطالع، حسن المقاطع، التشبيه، حسن التعريض والكناية، المبالغة في الصفة، تأكيد المدح بما يشبه الذم، تجاهل العارف، الالتفات، حسن التقسيم.

وقد ازدادت المحسنات عند الرادوياني بثلاثة أضعاف مما ورد عند المرغيناني، وهذا يعطينا فكرة عدم اكتفاء الرادوياني بكتاب محاسن الكلام.

---

(١) (و من ديدم بيتي چند بتازي از اين نوع بكتاب زهرة اندر كي تصنيف خواجه محمد بن داود الإصفاهاني است، هركي خواهد كي اين فصل را نيكوتر بداند بدان كتاب بازگردد). المصدر نفسه، ص١٩.

(٢) (وپسر معتز امير المومنين چنين گويد كي التفات رفتن گوينده بود ازمخاطبه به مغايبه و از مغايبه به مخاطبه و مانند وي). ترجمان البلاغة، ص٨٠.

ثانيا: لم يكتف الرادوياني فيما اقتبسه من «محاسن الكلام» بالنقل فقط، بل تصرف فيه، وأدخل بعضًا من التصرفات[1]. فمثلاً: «الاشتقاق» الذي عده المرغيناني من أنواع الجناس عده الرادوياني «الاقتضاب»، واعتبره صنعة مستقلة، وينقسم «المقلوب» لدى المرغيناني إلى قسمين، هما: «قلب بعض الحروف» و«قلب جميع الحروف»، بينما يضيف الرادوياني إليهما «المستوي» و«المجنح»، وصنعة «المطابقة» عند المرغيناني، وهي «المتضاد» عند الرادوياني، وما سماه المرغيناني «ما يتكلفه الناظم والناثر» سماه الرادوياني «الإعنات».

وأما المحسنات التي ذكرها الرادوياني دون المرغيناني فهي خير ما يدلنا على مراجع الرادوياني، وسندرس هنا بعضها لنستشف من خلالها تلك المراجع:

حسن التعليل: لم يذكر أحد هذه التسمية قبل الرادوياني، وقد تحدث عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧٤هـ) عن التخييل، والذي يفهم من كلامه أنه يريد به حسن التعليل، فقد قال: (وجملة الحديث الذي أريد بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمرًا هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوة لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه)[2].

ويبدو أن الرادوياني أخذ هذه الفكرة من مواطنه، وأسماها حسن التعليل، وصنَّفه في الفنون البلاغية، وعرفه بقوله: (هو أن يصف الشاعر شيئاً، ويعلل بعض صفاته، ويتصرف فيها تصرفًا جميلاً)[3]، ثم أخذ الوطواط منه، وبالتالي فخر الدين الرازي، وهكذا انتشرت هذه الصنعة في الكتب البلاغية الفارسية والعربية.

الاستدرك: هو الرجوع عند ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ)، ووردت في العربية هذه اللفظة عند أبي زكريا يحيى بن علي الخطيب التبريزي (ت ٥٠٢هـ)[4] ، ونقل عنه أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي (ت ٥١٧هـ)[5]، ووردت في الفارسية عند الرادوياني.

وأما البغدادي والتبريزي فقد كانا مواطنين في العراق، ومن الطبيعي أن يتأثر بعضهما ببعض، ويرجع الفضل في استخدام هذه الصنعة إلى الأسبق منهما، وهو التبريزي، ويتبين

(١) راجع: نقد أدبي، ص٢٠٤ و ٢٠٥، وعلوم البلاغة عند العرب والفرس، ص١٦٦.
(٢) أسرار البلاغة، ص٢٥٣.
(٣) ترجمان البلاغة، ص٩٢.
(٤) الوافي، ص ٢٨٠.
(٥) قانون البلاغة، ص٤٤٨.

اعتماد البغدادي عليه بالمقارنة بين الاثنين. وأما الرادوياني فقد كان معاصرًا لهما، ولا يدرى أكان مؤثرًا، أم كان متأثرًا.

الألغاز والآحاجي: استحسن الرادوياني هذا الفن، وقال: (ومن جملة الصنائع الحسنة الألغاز، وذلك لامتحان الطبائع واختبار الذواكر)[١]، ويشبه تعريفه هذا تعريف ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٤هـ) الذي يقول فيه: (الألغاز... من الفنون التي يستخرج بها أفهام الناس، وتمتحن أذهانهم)[٢].

التضمين: قد عرّف الرادوياني «التضمين» من منظورين: عروضي وبلاغي. فالتضمين العروضي عنده هو (أن يفهم معنى البيت الأول من البيت الثاني)، وهذا يشبه قول و أبي هلال حسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت٣٩٥هـ): ({التضمين} أن يكون الفصل الأول مفتقرًا إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجًا إلى الأخير)[٣].

والتضمين البلاغي عند الرادوياني هو (إدراج بيت من شعر الآخرين في أبياتك على سبيل العارية، لا السرقة)[٤]، وفي هذا – أيضًا – يشبه الرادوياني أبا هلال العسكري حيث يقول:({التضمين} استعارتك الأنصاف والأبيات من غيرك، وإدخالك إياها في أثناء أبيات قصيدتك)[٥]، وهذا التشابه بين الرادوياني والعسكري لا يبقي شكًا في اقتداء الرادوياني بالعسكري.

التسميط: هو عند الرادوياني[٦]: (أن ينشد الشاعر قصيدة ثم يقسّم كل بيت منها على أربعة أقسام أو أكثر تتوحد الأقسام في الوزن إلى الأخير، وتخالفها القوافي في الروي)، وهذا يشبه قول الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٠هـ) حيث يقول: (وهو أن يؤتى بالبيت من الشعر على أربعة مقاطع، فثلاثة منها على سجع واحد مع مراعاة القافية في الرابعة)[٧]، وقد وقد ذكر التبريزي[٨] التسميط بمثل هذا التعريف، ونقل عنه البغدادي[٩].

---

(١) المصدر نفسه، ٩٩.
(٢) سر الفصاحة، ص٢٦٥.
(٣) كتاب الصناعتين، ص ٣٦.
(٤) ترجمان البلاغة، ص١٠٣.
(٥) كتاب الصناعتين، ص٣٦.
(٦) ترجمان البلاغة، ١٠٤.
(٧) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، ج٣، ص٩٧.
(٨) الوافي في العروض والقوافي، ص ٢٩٢.
(٩) قانون البلاغة، ص٤٥٦.

المقطع: تعرض الرادوياني لـ «التقطيع»، ولم يعرفه، بل اكتفى في تعريفه بذكر الشواهد. وقد ذكره ابن رشيق في باب التقسيم، وعدَّه من أنواعه[1]. ولا يستبعد اعتماد الرادوياني على ابن رشيق.

المصحّف: قد ذكر الرادوياني «التصحيف»، ولم يدرجه ضمن أنواع التجنيس، بل جعله بابًا مفردًا. وأما في العربية فقد أشار الجاحظ إلى ما يقع في الكلام من التصحيف[2]، ثم ذكره ذكره أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني (ت ٣٦٦هـ) بقوله: (ومن أصناف البديع التصحيف... وهذا يدخل في بعض الأقسام التي ذكرناها في التجنيس، ولكن ما أمكن فيه التصحيف فله باب على حياله، وجانب يتميز به عن غيره)[3]، فلعل الرادوياني تأثر بمواطنه، ودفعه المقطع الأخير من كلامه – وهو: (فله باب على حياله، وجانب يتميز به عن غيره) – أن يجعل «المصحّف» بابًا مفردًا.

التلاؤم: قد تكلم عليه الرادوياني، وعرفه بقوله: (هو أن يكون الشعر على نسق واحد دون تفاوت)[4]، ثم أردفه بالتنافر، وقال: (المتنافر ضد المتلائم، وأنا قابلته بالتلاؤم؛ لأن الأشياء تعرف بأضدادها)، وقسّم التنافر إلى لفظي ومعنوي، كما فعل علي بن عيسى الرماني (ت: ٣٨٦هـ) ، وسبق الرادوياني في هذا التعريف، وقال: (التلاؤم نقيض التنافر، والتنافر تعديل الحروف في التأليف... وفائدة التلاؤم حسن الكلام في السمع، وسهولته في اللفظ، وتقبل المعنى له في النفس)[5]. هذا التقارب بين الاثنين يُشعر بتأثر الرادوياني بالرماني.

التفسير الخفي، والتفسير الظاهر: التفسير – كما قال الحموي (ت ٨٣٧هـ)[6] – من مستخرجات قدامة، وهو عنده: (أن يضع الشاعر معاني يريد أن يذكر أحوالها في شعره الذي يصنعه، فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها)[7]. وأما الرادوياني – كما يبدو – فقد أخذ التفسير من قدامة، وتصرف فيه، وقسّمه إلى الخفي والظاهر، فالخفي عنده أن يفسر المعنى المبهم على الشكل الخفي، وأما التفسيرالظاهر فمثل ذلك، ولكن دون أي خفاء.

---

(١) العمدة، ج٢، ص٢٥.
(٢) الحيوان، ج١، ص١٢١.
(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٤٦.
(٤) ترجمان البلاغة، ص١٣٣.
(٥) النكت في إعجاز القرآن، ص٨٧ و ٨٨.
(٦) خزانة الأدب، ص ٤٠٨.
(٧) نقد الشعر، ص ١٥٤.

المدح الموجه: لم يسبق الرادوياني أحد إلا الثعالبي الذي صرّح به حين دراسة محاسن شعر المتنبي قائلاً: (ومنها المدح الموجه كالثوب له وجهان، ما منهما إلا **حسن**)(١)، فقد أخذ الرادوياني هذه التسمية منه، وعرّفه بقوله: (هو أن يمدح الشاعر ممدوحه بصفة من الصفات الحميدة بحيث يقرن بها صفة حميدة أخرى من صفاته، فيحصل بذلك مدح الممدوح على وجهين)(٢).

إرسال المثل: لم يسبق أحد الرادوياني في هذه التسمية، وقد أشار إليه الثعالبي ولم يعرفه(٣)، وقال الحموي: (إرسال المثل نوع لطيف في البديع، ولم ينظمه في بديعيته غير الشيخ صفي الدين)(٤)؛ وقد سماه الرادوياني، ثم أخذ منه الوطواط والرازي؛ وهكذا انتشرت في التأليفات البلاغية العربية والفارسية.

حسن المقاطع: هو براعة الانتهاء وحسن الخاتمة، وقد ذكره الثعالبي(٥)، وربما قلده الرادوياني.

الكلام المحتمل لمعنيين متضادين: هذه التسمية من الرادوياني، وهي «التوجيه» لدى السكاكي، وقد عدّه من المحسنات المعنوية، وقال عنه: (هو إيراد الكلام محتملاً لوجهين مختلفين)(٦).

المكرّر: وهو التكرار الذي تعرض له كثير من البلغاء والنحاة واللغويين، وهو نوع من أنواع الإطناب، ولكن للرادوياني فيه رأيًا خاصًا، و هو تخصيصه بالقافية الشعرية، وقد قال عنه: (المكرّر هو أن تكرر القافية)(٧)، ولا يدرى سبب هذا التخصييص.

حسن السؤال وطلب المجاورة: قال الرادوياني: (وهو أن يضمر الشاعر السؤال ويجيده؛ لأنهم قالوا: حسن السؤال نصف المعروف)(٨).

وقد تعرّض السيوطي لحسن الطلب، وقال: (ويقرب منه [التخلص] حسن الطلب، قال الزنجاني والطيبي: وهو أن يخرج إلى الغرض بعد تقدمة الوسيلة)(١). ولم يأت أحد قبل الرادوياني بهذا المحسّن، وقد تكون من إبداعاته.

---

(١) يتيمة الدهر، ج١، ص٢٠٠.

(٢) ترجمان البلاغة، ص٧٦.

(٣) يتيمة الدهر، ج١، ص١١٧.

(٤) خزانة الأدب، ص٨٣.

(٥) يتيمة الدهر، ج١، ص٢٣٧.

(٦) مفتاح العلوم، ص٢٠٢.

(٧) ترجمان البلاغة، ص١١٣.

(٨) ترجمان البلاغة، ص١٢٧.

الكلام الجامع الموعظة والحكمة والشكوى: هذه تسمية الرادوياني لم يتناولها قبلــه أحــد، وقد تعرض الحسين بن محمد بن عبد الله، شرف الدين الطيبي (ت ٧٤٣هـ) للكلام الجــامع، وقال: (هو أن يحلي المتكلم كلامه بشيء من الحكمة والموعظة، وشكاية الزمان والإخوان)[٢]، وهذا التشابه يوهم تأثره بالرادوياني، وقد دخل هذا المحسّن في المؤلفات العربية، وتكلم عليه بعض البلغاء مثل تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله، المعروف بــابن حجــة الحمــوي(ت ٨٣٧هـ) حيث يقول: (الكلام الجامع هو أن يأتي الشاعر ببيت مشتمل على حكمة أو وعــظ أو غير ذلك من الحقائق التي تجري مجرى الأمثال، ويتمثّل الناظم بحكمها، أو وعظهــا، أو بحالة تقتضي إجراء المثل)[٣].

الإبداع عند الرادوياني:

لم يقتصر الرادوياني في كتابه على تقليد البلاغة العربية، ونقلها إلى الفارسية فقــط، بــل أبدع أحيانًا، وإذا دققنا في كتابه وجدنا أن الإبداع عنده على أصناف هي:

أولاً: لم يستخدم الرادوياني الشواهد العربية إلا في مواضع نادرة لا تزيــد علــى خمســة مواضع، وحاول كل المحاولة أن يطبق البلاغة العربية على الفارسية.

ثانيًا: بدّل الرادوياني بعض الأسماء للفنون، وتصرّف فيها كما سبق الإشارة إلى بعضها.

ثالثًا: أبدع أنواعًا جديدة من الفنون البلاغية لم تكن متداولة قبله، وأدخلها فــي المؤلفــات البلاغية الفارسية والعربية وكان الوطواط واسطة نقلها إلي اللغتين؛ لأنه تــأثر بالرادويــاني تأثرًا كثيرًا (سندرس هذا التأثر)، وتأثر به المؤلفون بعده؛ فأما في الفارسية فقد تأثر به شمس الدين قيس بن محمد الرازي (ت٦١٠أو ٦٣٠هـ)، وعلي بن محمد المشهور بتاج الحــلاوي (توفي حدود القرن الثامن الهجري) و...، ولعبوا دورًا كبيرًا في انتشــار آراء الرادويــاني، وأما في العربية فهناك نوعٌ من التأثر القوي للفخر الرازي بمواطنه الوطــواط، وهــو ذلــك التأثر الذي ليس أقل في مستواه من تأثر الوطواط بالرادوياني. وقد نقل الرازي فــي كتابــه «نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز» كثيرًا من آراء الرادوياني إلى البلاغة العربية.

هنا نعرض لبعض المحسنات التي أدخلها الرادوياني في ســاحة البلاغــة عــن طريــق الوطواط:

- السؤال والجواب: وهو أن يرد في البيت أو البيتين سؤال وجوابه.

---

(١) معترك، ج١، ص٦٢.

(٢) أنوار الربيع في أنواع البديع، ج٢، ص٣١٨.

(٣) خزانة الأدب، ص١١٣.

– الموصّل: هو أن يؤتي في النظم أو النثر بكلمات حروفها متصلة بعضها ببعض، وقد أخذ منه الوطواط، وبالتالي أبو الفتح برهان الدين الخوارزمي المطرزى (ت ٦١٠هـ)(١).

– تنسيق الصفات: هو أن يذكر الشاعر شيئًا بجملة صفات على نسق واحد، ويتصرف فيها تصرفًا جيدًا.

أول من تكلم على تلك المحسنات هو الرادوياني، ثم أخذ منه الوطواط، وبالتالي أخذ منه قيس الرازي وفخر الرازي؛ وهكذا تناقلت بعدهما في الكتب البلاغية؛ وهكذا تكون الحال بالنسبة للفنون التالية:

– الترجمة: هو نقل المعني {من العربية إلي الفارسية} تمامًا.

– ترجمة الأخبار والأمثال والحكمة: هو أن يأتي الشاعر ببيت شعر مترجم لحديث النبي (ص)، أو مثل معروف، أو حكمة شهيرة.

– تقريب الأمثال بالآيات: هو معرفة الأمثال، وتطبيقها علي الآيات.

– معنى الآيات بالأبيات: هو أن يأتي الشاعر ببيت شعر في معني آية من القرآن.

– الملمع{الاقتباس}: هو أن ينشد الشاعر قصيدة يأتي فيها بشطر فارسي وشطر عربي علي غير سبيل الترجمة.

النقد البلاغي في «ترجمان البلاغة»:

ومما يزيد في أهمية «ترجمان البلاغة» هو وجود آراء نقدية فيه، فهو يذكر المحسنات البلاغية، ثم يترجمها إلى الفارسية، ثم يتناول أحيانًا مكانتها في الأدبين العربي والفارسي، والشعراء الذين يجيدون استخدامها.

ومثل هذه الملاحظات على المحسنات والشعراء هي نقطة انطلاق شيّدت عليها أسس النقد في البلاغة الفارسية، وبهذا أصبح «ترجمان البلاغة» الرائد الأول في هذا الحقل.

ومع أن النقد فيه يضعف أحيانًا ويقوى أحيانًا أخرى، ولا يقوم على مناهج النقد العلمي الجديدة، لا يمكن إنكار فضل السبق لمؤلف هذا الكتاب، والتأثير الذي حصل في المؤلفات البلاغية الفارسية بعده من هذه الجهة. ولكن النظرة النقدية قد حوصرت عنده – مع فساحة مجلاتها – في البلاغة، واكتفى الرادوياني بالنقد الشكلي دون النقد المضموني، وتعد نظرته هذه جزءًا ضئيلاً من التيار النقدي الذي كان يوجد آنذاك في ثقافة المسلمين، وخاصة الإيرانيين منهم.

وتنقسم النظرات النقدية لدى الرادوياني إلى قسمين:

---

(١) الإيضاح في شرح مقامات الحريري، ص ٢٢.

١- الرؤية النقدية القصيرة: وفيها يقتصر النقد على الشعر دون النثر، وليس الشعر شعرًا إلا إذا احتوى على الفنون البلاغية.

٢- الرؤية النقدية المقلدة: وفيها يعتمد المؤلف على نقل الآراء النقدية للآخرين، وهي في الغالب - كما صرّح المؤلف نفسه - آراء المرغيناني، وابن داود الأصبهاني، اللذان لا يعدان من ذوي الخبرة في مجال النقد.

وقد ذكر الرادوياني جراء هذه الرؤية الأخيرة محسنات متكلفة لا تناسب الذوق الأدبي، أو الميزات اللغوية الفارسية. واستشهد في هذا المجال بشعر أبطال التكلف والتصنع: «منجيك»، و«العنصري»، ومثلهما من الشعراء الذين يصنفون في المستوى الأدنى من المستويات الشعرية الفارسية.

«**ترجمان البلاغة**» و«**حدائق السحر**»

لا تخفى على دارسي البلاغة الفارسية أهمية كتاب «حدائق السحر في دقائق الشعر»، وقد كان يعد لفترة طويلة من الزمن الرائد الأول للمؤلفات البلاغية الفارسية إلى أن اكتشف الباحث الشهير الدكتور أحمد آتش كتاب «ترجمان البلاغة»، وبعد ما انتشر هذا الكتاب، وتناوله الباحثون، وجدوا أن مؤلفه قد قلد «ترجمان البلاغة» تقليدًا شبه تام دون أن يشير مؤلفه إلى مرجعه، وهذا لا يؤاخذ عليه؛ لأن الإرجاع لم يكن معتادًا لدي الباحثين آنذاك(١). ولكننا نفضّل عليه الرادوياني من جهة الأمانة العلمية؛ حيث ينوه بمآخذه ومراجعه، ولكن الذي يؤاخذ عليه الوطواط عدم استقلاله في الدرس البلاغي؛ بحيث لا يتجشم عناء مطالعة الآثار البلاغية العربية أو الفارسية الأخرى، بل يعتمد اعتمادًا تامًا علي كتابين هما «ترجمان البلاغة» و«محاسن الكلام». فأما التعاريف فقد نسجها على منوال «ترجمان البلاغة». وأما الشواهد الفارسية فقد أخذها أيضا من «ترجمان البلاغة» في الغالب، وأما الشواهد العربية فمعظمها مأخوذ من «محاسن الكلام»، و قلما تخرج من تلك الدائرتين.

فتارة يكرر عبارات الرادوياني نفسها، وتارة يقدم الألفاظ ويؤخرها كي لا يتبين للقارئ تقليده، الأمر الذي يحط من القيمة العلمية لكتابه.

---

(١) أشار الوطواط في مقدمة كتابه إلي أن الملك خوارزم شاه أتسز أعطاه كتابًا باسم ترجمان البلاغة في معرفة بدايع الشعر الفارسي، ولما نظر في الكتاب وجد شواهده متكلفة، لا يستلذ بها الطبع، وبالإضافة إلي ذلك لا يخلو من العيب والنقص، فلذلك أوجب علي نفسه أن يؤلف كتابًا يضم بين دفتيه محاسن النظم والنثر العربية والفارسية. وبهذا استغني بل ترفع عن ذكر رادوياني في المواضع التي قلده فيها.

وقد صرّح الوطواط نفسه بطريقة غير مباشرة بعدم قوته في تأليفه. هذا ويعد قرّاء كتابه – إن أطال الله تعالى عمره – بتأليفٍ أحسن يضم جميع أنواع علم الشعر والعروض والقوافي ومحاسن النظم ومعايبه، وسيكون ذكر ذلك المؤلَّف خالدًا[١].

وأما الذي يميز الوطواط أحيانًا فهو استشهاده بالأمثلة الشعرية التي أنشدها هو نفسه، ويدل هذا على براعته.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الوطواط كان يعيش في زمن يسود فيه البلد الأمن والاستقرار في ظل الدولة الخوارزمية؛ فلهذا كانت الأوساط العلمية قائمة في مختلف أرجاء إيران؛ الأمر الذي ساعد العلماء والأدباء على القيام بتنمية آفاق المعرفة والعلم أمام المجتمع، ناهيك عن اهتمام الملوك الإيرانيين (السلاجقة في خراسان، والخوارزميين في خوارزم) بالعلم والأدب، ويدلنا التاريخ علي المكانة السياسية الراقية للوطواط، وقربه من الملك الخوارزمي اتسز شاه، واستلامه منصب الوزارة ورئاسة الديوان. وقد ساعدت هذه المكانة الوطواط على توسيع مقدرته العلمية، ونشر آرائه البلاغية المأخوذة من الرادوياني، وبسطها من خلال «حدائق السحر في دقائق الشعر».

إليك الآن نماذج من تقليد الوطواط ليتبين لك كثرة اعتماده علي «ترجمان البلاغة»[٢]:

	ترجمان البلاغة	حدائق السحر
الإعنات	معني وي آن **بوذ كي شاعر** و **دبير تكلفي كند** اندرنظم و نثر **چيزي را كه بر وي نبود**	واين **چنان بود كي دبير** يا **شاعر** از بهرآرايش سخن **چيزي تكلف كنذ كي برو** لازم **نبوذ**
مراعاة النظير	چون گوينده **جمع كند** سخن اندر ميان **چيزهايي كي** نظاير **يكديگر باشند به معني چون ماه و آفتاب و...**	چنان بود كي شاعر در بيت **چيزهايي جمع كند كي** از جنس **يكديگر باشند چون ماه و آفتاب و...**
المحتمل[٣] للضدين	گوينده **سخني گويذ** كي آن **دو معني** مختلف **احتمال كند**	شاعر بيتي **گويذ دو معني** را – مدح و هجو را – **محتمل باشد**

(١) حدائق السحر، خطبة الكتاب، ص١و٢.

(٢) رجعنا – تجنبًا من الإطالة – ألا نترجم التعريفات إلي العربية، فكتبنا المواضع المشتركة بخط متميز.

(٣) هذه تسمية الوطواط، وأما رادوياني فسماه "الكلام المحتمل بالمعنيين الضدين".

التفات	ينقل عن ابن معتز: « التفات **رفتن** گوينده بود **از مخاطبه به مغايبه و از مغايبه به مخاطبه** »	ينقل عن بعض أهل العلم:« چنانست **كي از مخاطبه بمغايبه رفته آيد و از مغايبه به مخاطبه** »
تنسيق الصفات	**چنان بوذ كي شاعر چيزي را به چند** معني **صفت** كند	**چنان باشد كي** دبير يا **شاعر يك چيز را** بچند نام يا **بچند صفت** بر توالي ياذ كند
الملمع	آنست كي شاعر قصيده اي بگويد **بيتي پارسي و بيتي تازي** بيك وزن و قافيت نه بر سبيل ترجمه	چنان باشد كي يك مصراع پارسي و يكي تازي و روا بود كي **يك بيت تازي و يكي پارسي** و...
الكلام الجامع	**آنست كي شاعر** شعر آراسته گرداننذ **بحكمت و موعظه و شكايت روزگار** وانج بوي مانذ	چنان باشد **كي شاعر** ابيات خويش **بي حكمت و موعظت و روزگار** نگذارد
الإبداع	**چنانست كي شاعر ودبير... چندين نوع بدايع آرذ، بألفاظ خوب نظم داذه واز تكلف نگاه داشته**	. ينقل عن أهل العلم:...**كي** معاني **بديع** باشد **بألفاظ خوب نظم داذه واز تكلف نگاه داشته**
الترصيع	**آن است كي دبير و شاعر** نظم ونثر **بخششهاي سخن خانه خانه** آرند، چنان كي **هر** دو كلمه **برابر** بوذ **و متفق به وزن**	چنان بود **كي دبير يا شاعر بخششهاي سخن را خانه خانه** كند و **هر** لفظي را در **برابر** لفظي بياورذ كي **به وزن** و حروف روي **متفق** باشند
المتضاد	**پارسي متضاد آخشيج بوذ** چون **شاعر و دبير** سخني گويد اندر او **اضداد گرد آيد هم چون** ... دبيران و جليلان **اين اصل را مطابق خوانند**	**پارسي ضد آخشيج بود** وين صنعت چنان باشد كي **دبير يا شاعر** در نظم ونثر الفاظي آرد كي **ضد** يكديگر باشند چون... **و اين را** خليل بن احمد **مطابقه خوانده است**

هذه قلة من كثرة اعتماد الوطواط علي تعاريف الرادوياني، ولو أردنا ذكر جميع المواضع لطال بحثنا.

ومن الواضح في الجدول المذكور أن الوطواط لم يزد علي تعاريف الرادوياني إلا الألفاظ المترادفة في المعنى، فعلى سبيل المثال في تعريف «الإعنات» بدلاً من أن يقول «نظم و

نثر» يقول «سخن»، و«سخن» بمعنى الكلام، ولا يكون الكلام إلا نظمًا أو نثرًا. وفي تعريف مراعاة النظير لا نكاد نرى فرقًا بين التعريفين عدا لفظة «نظائر» و«جنس» وهاتان اللفظتان مدلولهما واحد.

النتيجة:

إن هناك ملامحًا بلاغية كانت موجودة في الأدب الفارسي قبل الإسلام، ولما ظهر الإسلام، واعتنق الفرس الإسلام فرضوا علي أنفسهم تعلم لغة دينهم، ومصحفهم الشريف فهمًا لما ورد فيه من الأحكام والمعارف، ومن هذا المنطلق أقبلوا علي كل ما يتعلق باللغة العربية من العلوم، ومنها البلاغة، وقد لعب بعض الكبار من العلماء دور الوساطة بين الثقافتين لمعرفتهم باللغتين العربية والفارسية مما أدى إلي التفاعل بين العربية والفارسية، وتبادل التجارب البلاغية التي برع فيها رجال من الفرس، فصاروا حلقة اتصال بين الأدبين العربي والفارسي.

يعد «ترجمان البلاغة» من أهم الكتب البلاغية الفارسية؛ وترجع أهميته إلى عدة أمور هي:

أولاً: **إنه أول كتاب بلاغي فارسي وصل إلينا**، ويعدّ أول مدخل تاريخي للبلاغة العربية في الفارسية.

ثانيًا: صارت **كيفية محاولة الكاتب لنقل تجاربه البلاغية العربية إلي الفارسية** نقطة حاسمة في تاريخ البلاغة الفارسية سيطرت إلى مدى بعيد على جهود المؤلفين الفرس البلاغيين، وجمَّدت نشاطاتهم البلاغية في ظل الإطار الذي أسسه مؤلف هذا الكتاب.

ثالثًا: **غلبة الصبغة البديعية** علي هذا الكتاب، ولعلها إحدى أسباب غلبة البديع علي المعاني والبيان في الأدب الفارسي.

رابعًا: **الإبداع:** إن هذا الكتاب مع غلبة التأثر الشديد عليه يعد نوعًا من محاولة الفرس للإبداع؛ حيث نجد أن المؤلف قد حاول بكتابه هذا أن يجعل البلاغة مستقلة لدى الفرس.

خامسًا: **الأمانة العلمية:** تسمية الكتاب بـ «ترجمان البلاغة» يدل علي الأمانة العلمية للمؤلف الذي أعاد الفضل بتسميته هذه لمن سبقه من البلغاء العرب. سادسًا: **التأثير في الكتب بعده:** إن هذا الكتاب قد أثر تأثيرًا مباشرًا أو غير مباشرٍ في كثير من الكتب البلاغية الفارسية الهامة التي جاءت بعده.

لقد كان تأثر البلاغة الفارسية بالعربية علي ثلاثة أنواع: التقليد التام، والنسبي، والإبـــداع. وتنطبق خصائص التقليد النسبي علي «ترجمان البلاغة» لمحاولته جعل البلاغـــة الفارســـية مستقلة. وقد كان هذا الكتاب محتويًا علي أسس النقد البلاغي، كما كان مرجعًـــا لكثيـــر مـــن المؤلفات البلاغية بعده، وأهمها «حدائق السحر في دقائق الشعر»، وقد لعب كتـــاب «حـــدائق السحر» – لشهرته وأهميته – دور الوساطة لنقل آراء الرادويـــاني إلـــي الكتـــب البلاغيـــة الفارسية والعربية.

□

المصادر العربية

القرآن الكريم

١. الأدب الفارسي في أهم أدواره وأشهر أعلامه، محمد محمدي، منشورات الجامعة اللبنانية، بيـــروت، ١٩٦٧ م.
٢. أدب الكاتب، ابن قتيبة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة – القاهرة ١٣٧٧هـــ – ١٩٥٨ م.
٣. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق هـ – ريتر، استانبول ١٩٥٤ م.
٤. أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين بن معصوم المدني، تحقيـق شـاكر هـادي شـاكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف – ١٣٨٨ هـ – ١٩٦٨ م.
٥. الإيضاح في شرح مقامات الحريري، أبو المظفر ناصر بن المطرزي، إيران – ١٢٧٢ هـ.
٦. البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القـاهرة. ١٣٦٧ هـ – ١٩٤٨م.
٧. تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، منشورات دار مكتبة الحياة.
٨. الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، الطبعة الثانية، مصطفي البابي الحلبي، د. ت.
٩. خزانة الأدب وغاية الأرب، أبوبكر علي بن حجة الحموي، القاهرة، ١٣٠٤.
١٠.الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، ١٣٧١ هـ – ١٩٥٢م.
١١.سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، القاهرة ١٣٧٢ هـ – ١٩٥٣م.
١٢.السيرة النبوية، عبد الملك بن هشام الحميرى المعافرى، تحقيق مصطفى السقا و ابـراهيم الأبيـارى وعبد الحفيظ شلبى، بيروت، دار المعرفة.
١٣.الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيي بن حمزة العلـوي، القـاهرة، ١٣٣٢ هـ – ١٩١٤ م.
١٤.علوم البلاغة عند العرب والفرس، سعيد إحسان، منشورات المستشارية الثقافية الإيرانية في دمشـق، قسم الدراسات الثقافية الإيرانية – العربية، الطبعة الأولي، ١٤٢١هـ – ٢٠٠٠م.
١٥.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميـد، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٣٧٤هـ – ١٩٥٥م.
١٦.قانون البلاغة، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، المطبوع ضمن رسائل البلغاء لمحمد كرد علـي، الطبعة الرابعة، القاهرة، ١٣٧٤هجري – ١٩٢٦م.
١٧.كتاب الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، تحقيق علي محمد اليجاوي ومحمـد أبـو الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٣٧١هـ.
١٨.لسان العرب، ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد، دار صادر، دار بيروت، ١٣٨٨هـ.

١٩.اللغة الفارسية: نحوها وأدبها وبلاغتها، عفاف زيدان وآخرون، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٧ م.
٢٠.محاسن الكلام، أبو الحسن نصر بن حسن المرغيناني، تحقيق محمد فشاركي، فرهنكسراي أصفهان، أصفهان، ١٣٦٤هـ ش – ١٩٨٥ م.
٢١.معترك الأقران في إعجاز القرآن، جلال الدين السيوطي، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة، ١٩٧٣ م.
٢٢.مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، القاهرة، ١٣٥٦هـ – ١٩٣٧ م.
٢٣.نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفي، القاهرة، ١٩٦٣م.
٢٤.النكت في إعجاز القرآن، أبو الحسن علي بن عيسي الرماني(ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، دار المعارف، القاهرة.
٢٥.الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة وعمر يحيي، الطبعة الثانية، دمشق، ١٣٩٥ هـ – ١٩٧٥ م.
٢٦.الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، الطبعة الثالثة – القاهرة.
٢٧.يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. الطبعة الثانية، القاهرة، ١٣٧٥ هـ ١٩٥٦ م.

المصادر الفارسية

١. تذكرة الشعراء ، دولتشاه سمرقندي، تحقيق محمد عباسي، مطبعة باراني.
٢. ترجمان البلاغة، محمد بن عمر الرادوياني، باهتمام محمد جواد شريعت، انتشارات دژنپشت، الطبعة الأولي، ١٣٨٦هـ.
٣. چهار مقاله، نظامي سمرقندي، أحمد بن عمر بن علي النظامي السمرقندي، تحقيق محمد القزويني، باهتمام محمد معين، انتشارات ارمغان، مطبعة كورش، الطبعة الأولي، ١٣٢٧هـ.
٤. حدائق السحر في دقائق الشعر، رشد الدين محمد العمري الوطواط، تصحيح عباس إقبال، انتشارات سنايي – طهوري، طهران مطبعة أحمدي، ١٣٦٢هـ.
٥. فن نثر در ادب پارسي، حسين خطيبي، الطبعة الأولي، نشر زوار، طهران، ١٣٦٦ هـ.
٦. مجلة دانش، آتش أحمد، السنة الأولى، العدد (٢و٣).
٧. نقد أدبي، عبد الحسين زرين كوب، نشر امير كبير، الطبعة الرابعة، طهران، ١٣٦٨هـ.

بلاغة الصورة المجازية في المدحة النبوية
عند حسان بن ثابت الأنصاري

حميد قبايلي (*)

المقدمة:

تتناول هذه الدراسة صورة المجاز المرسل بمختلف علاقاته في شعر المدح النبـوي عنـد علم من أعلامه الرواد في صدر الإسلام، وهو الشاعر حسان بن ثابت الأنصاري. كما تتبـع الدراسة مفاهيم بعض المصطلحات البلاغية والنقدية المتداولة عصر ذاك، كالحقيقة والمجاز، كما تعرض الدراسة للآراء المختلفة حول هذه المصطلحات عند بلاغيينا ونقادنا القدامى. ثـم تشير الدراسة إلى القائلين بالمجاز والمنكرين له، قدامى ومحدثين، ويخلص البحـث لدراسـة الظاهرة دراسة تطبيقية في المدحة النبوية عند حسان بن ثابت.

(*) أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر.

وأول مصطلح أقف عنده، هو مفهوم المجاز عموماً:

مفهوم المجــاز:

لا يمكن الحديث عن المجاز الذي حوى شطراً كبيراً من تاريخ البلاغة العربية، دون الإشارة إلى الحديث عن الحقيقة وأقسامها. والآراء المتباينة المتضاربة التي أوردها العلماء واختلافاتهم في هذا المجال. ومِمَّا ينبغي الإشارة إليه_ قبل الخوض في التقسيمات والتفريعات ــ ظاهرة (إعجاز القرآن) التي فرضت نفسها على البلاغة العربية، ولم يكن أمام البلاغيين القدماء إلاَّ أن يدافعوا عن إعجاز القرآن الكريم في أسلوبه وبيانه، وكان (المجاز في القرآن) الدافع الأساس إلى الدراسات البلاغية بمختلف أوجهها. بل شكَّلت هذه الظاهرة حسب رأيي تحديا أكبر منذ «أبي عبيدة» ومن سبقه، إلى «عبد القاهر الجرجاني» ومن جاء بعده.

لقد كان القرآن بسحر بيانه وجمال بلاغته، ونوادر استعمالاته في فن القول نقلة لغوية متأصِّلة أمدَّت البلاغيين بحاسَّة نقديَّة متمكنة، اتجهت بموكب البلاغة العربية نحو الزَّخم الدِّلالي المتطوِّر الذي حواه القرآن الكريم، وراح العلماء يجنون ثماره، وينهلون من رصيد هذا المَعين الحضاري الذي لَمْ ولَمَّا يَنضب، فكان من نتيجة هذا الجهد المتواصل ما وصلنا من تراث بلاغي ولغوي بالإضافة إلى شتى أنواع المعارف الإنسانية. فكان القرآن الكريم، مادة هذا التطور في أمثلته اللغوية وأسراره البيانية، وكان إقبال العلماء المسلمين على جمعه وتدوينه وتوحيد قراءته وحفظه في الصدور وعلى السطور، ثمَّ بدأت رحلة الكشف عن خبايا هذا الكتاب وكنوزه، ودراسة مختلف قضاياه البلاغية والفنية. وكان القرآن بأسلوبه المعجز القاعدة الأساسية التي انطلق منها العلماء في معالجتهم (التجوُّز في التعبير)، مِمَّا فتح الباب على مصراعيه أمام اللُّغوي والمفسِّر والمتكلِّم والفقيه والأديب والبلاغي أن يعالج كل منهم موضوع الإعجاز بأسلوبه الخاص فاتسع الحديث وتعددت المناهج ...

٢ ـ المجاز:

٢ـ١ـ المجاز لغة:

المجاز مشتق من جَازَ الشيء يَجوزُه: إذا تعدَّاه، فالمجاز إذًا اسم للمكانِ الذي يُجَاز فيه، كالمَعاجِ والمَزَار وأشباههما. وفي (أساس البلاغة) «للزمخشري»: «جُزْتُ المكان وأَجَزتُه، وجَاوَزْتُه وتجاوزتُه. ومنــه قــول «امرئ القيس»:

فَلَمَّا أَجَزْنَــا سَــاحَةَ الْحَــيِّ وَانْتَحَــى   بنَا بَطْــنُ خَبْــتٍ ذِي خِفَــافٍ عَقَنْقَــلِ

وأعانك الله على إجازة الصراط، وهو مجاز القوم ومجازتهم، وعبرنا مجازة النهر وهي الجِسر وجاز البيع والنِّكَاحُ وأجازه القاضي، وهذا مما لا يُجَوِّزه العقل» [١]. والمجاز على وزن (مَفْعَلْ) وهو من مشتق من جاز الشيء: إذا تعدَّاه. وقد ورد في القرآن الكريم أربع مرات[٢] ومن أمثلة ذلك قوله(ﷻ):﴿وَجَاوَزْنَا بِبَنِي إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ فَأَتَوْا عَلَى قَوْمٍ يَعْكُفُونَ عَلَى أَصْنَامٍ لَهُمْ، قَالُوا يَا مُوسَى اجْعَلْ لَنَا إِلَهًا كَمَا لَهُمْ آلِهَةٌ، قَالَ إِنَّكُمْ قَوْمٌ تَجْهَلُونَ﴾[٣].

٢-٢- المجاز اصطلاحا:

هو الانتقال من مكان إلى مكان، فجُعل ذلك لنقل الألفاظ من محلٍّ إلى محلٍّ، كقولنا: (زيدٌ أسَدٌ) فزيدٌ إنسان، والأسد هو الحيوان المعروف، وقد جُزنا من الإنسانية إلى الأسَدِيَّة، أي عَبَرنا من هذه إلى هذه لوَصْلة بينهما وتلك الوصلة هي (الشجاعة). وحتى نقف على تطوُّر مفهوم كلمة(المجاز) ينبغي علينا أن نستعرِض قصَّة هذا الفنِّ ،فنقتفي أثر هذه الصورة ابتداءً بالرُّوَّاد ووصولا إلى المحدثين.

٣- آراء النقَّاد القدماء في الصورة المجازية:

١-٣- المجاز عند «الجاحظ» (المتوفى في ٢٥٥ هـ):

يبدو أنَّ «الجاحظ» هو أو من استعمل لفظ (المجاز) للدلالة على جميع الصور البيانية تارة، أو على المعنى المقابِل للحقيقة تارة أخرى، بل على معالم الصورة الفنية المستخلَصة من اقتران الألفاظ بالمعـــاني، فهـــو _ كمن عاصره _ يُعبِّر بالمجاز عن الفنون البلاغية: كالاستعارة والتشبيه والتمثيل والمجاز نفسه. ويتَّضِح هذا جليًّا في أغلب استعمالات «الجاحظ» البلاغية التي يُطلق عليها اسم المجاز، وقد انسحب هذا على المجاز القرآني لديه، «فالجاحظ» حينما يتحدَّث عن المجاز القرآني فإنه ينظر إليه من خلال قوله(ﷻ):﴿ إِنَّ الَّذِينَ يَاكُلُونَ أَمْوَالَ الْيَتَامَى ظُلْمًا إِنَّمَا يَاكُلُونَ في بُطُونِهِمْ نَارًا وسَيَصْلَوْنَ سَعِيرًا﴾[٤] ويُعدُّ هذا من باب المجاز والتشبيه على شاكلة قوله(ﷻ):﴿أَكَّالُونَ لِلسُّحْتِ﴾[٥] وعنـــــده: «أن هذا قد يُقال

(١) أساس البلاغة: الزمخشري (محمود بن عمر)، تح عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، د. ت، ص٦٩

(٢) المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيـــع، بيـــروت، د.ت، ص١٨٦

(٣) سورة الأعراف، الآية :١٣٨

(٤) سورة النساء، الآية:١٠

(٥) سورة المائدة، الآية:٤٢

لهم، وإنْ شربوا بتلك الأموال الأنبذة، ولبسوا الحُلل، وركبوا الدَّواب، ولم يُنفقوا منها درهما واحدا في سبيل الأكل، وتمام الآية﴿... إِنَّمَا يَأكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَارًا﴾ مجاز آخر... فهذا كله مختلف وهو كله مجاز» [1]. ويبقى السبق «لأبي عبيدة معمر بن مثنى الليثي» (المتوفى ٢١٠ هـ) الذي وضع كتابا أسماه (مجاز القرآن) وهو كتاب لغة وتفسير مفردات، لا كتاب بلاغة وبيان، والدليل على ما أقول ما ساقه المحقق «فؤاد سيزكين» في المقدمة:« ومهما كان من أمر، فإنَّ « أبـا عبيدة » يستعمل في تفسيره الآيات هـذه الكلمات «مجاز» كذا و«تفسير» كذا و«معناه» كذا و«غريبه» و«تقديره» و«تأويله». على أن معانيها واحدة أو تكاد، ومعنى هذا أن كلمة (المجاز) عنده عبارة عن الطريق التي يسلُكها القرآن في تعبيراته، وهذا المعنى أعمُّ من المعنى الذي حدَّده علماء البلاغة لكلمة المجاز»[2]. «فأبو عبيدة» لم يَعْنِ في كتابه: (مجاز القرآن) المجاز الاصطلاحي بالمفهوم الذي عُرف به من بعده ولم يعن به أنه مقابل للحقيقة، وإنما عني بمجاز الآية: ما يُعبَّر به عن الآية.

٢-٣- المجاز عند «الرّمّاني» (المتوفى عام ٣٨٦ هـ):

لم يتحدث «الرّمّاني» عن المجاز صراحة، ولكنه تحدث عن (الاستعارة) التي هي من المجاز، وعدَّها أحد أقسام البلاغة العشرة، واكتفى بذكرها عن ذكر المجاز، وذلك يعني أنه يرى المجاز قسيما للحقيقة بصريح قوله:« وكلُّ استعارة حَسَنَةٍ، فهي تُوجِب بيان ما لا تنوب منابه الحقيقة وذلك أنه لو كان تقوم مقامه الحقيقة، كانت أولى به، ولم تَجُز، وكل استعارة فلا بد لها من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى... ونحن نذكر ما جاء في القرآن من الاستعارة على جهة البلاغة»[3]. ومن أمثلة ذلك قوله (ﷻ):﴿لاَ يَزَالُ بُنْيَانُهُمُ الذِي بَنَوْا رِيبَةً فِي قُلُوبِهِمْ، إلاَّ أَنْ تُقَطَّعَ قُلُوبُهُمْ وَاللهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ﴾[4]. ينظر «الرّمّاني» إلى المجاز في قوله (ﷻ) (ريبة) على أنه استعارة، ويُعقِّب على هذه الآيـة قائلا:« وأصل البنيان إنما للحيطان وما أشبهها، وحقيقة اعتقادهم الذي عملوا عليه، والاستعارة أبلغ لما فيها من البيان بما يُحَسَّنُ ويُتَصَوّرُ، وجعلُ البنيان ريبة، وإنما هو: ذو ريبة، كما تقول:هـو خبث كله، وذلك أبلغ من

(١) الحيوان: الجاحظ (عمرو بن بحر)، تح يحي الشامي، دار ومكتبة الهلال بيروت، ط٣، ١٩٩٠، ٥/ ١٧٨

(٢) مجاز القرآن (المقدمة): أبو عبيدة معمر بن المثنى، تعليق محمد فؤاد سزكين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨١

(٣) الرّمّاني: النكت في إعجاز القرآن: الرماني (علي بن عيسى)، تح محمود خلف الله أحمد ومحمـد زغلـول سـلام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، ص٨٦

(٤) سورة التوبة، الآية:١١٠

أن يجعله ممتزجا، لأن قوة الذَّمِّ للريبة، فجاء على البلاغة لا على الحذف الذي إنما يُراد به الإيجاز في العبارة فقط»[١]

والخلاصة أنَّ «الرّمّاني» يُعبِّر عن المجاز بالاستعارة بوصفها عملا مجازيا ليستدِلَّ على وقوع المجاز في القرآن من وجه، وعلى دلائل إعجاز القرآن من وجه آخر.

٣-٣- المجاز عند «**ابن جنّي**» (**المتوفى عام ٣٩٢ هـ**):

لقد أشار «ابن جني» في كتابه (الخصائص) إلى المجاز في عدة مواضع، لعلَّ أهمَّها ما يجعل فيها المجاز قسيما للحقيقة، مُتحدِّثا عنه، وعن خصائصه في إطارٍ بلاغي عامّ، قد يريد به التشبيه والاستعارة والمجاز في وقت واحد، وذلك حين يقول:«إن المجاز لا يقع في الكلام ويعدل عن الحقيقة إليه إلاَّ لمعانٍ ثلاثة هي: الاتِّساع والتَّوكيد والتشبيه، فإن عدِمت هذه الأوصاف الثلاثة كانت الحقيقةَ البتَّةَ»[٢].

٣-٤ - المجاز عند «**أبي هلال العسكري**» (**المتوفى عام ٣٩٥ هـ**):

ويُعدُّ «أبو هلال العسكري» من أعلام بلاغيِّي القرن الرابع الهجري، الذي نظر إلى المجاز بمعناه الـــواسع، وهو «كالرّمّاني» حين عدَّ الاستعارة مجازا أو عبَّر عن المجاز بالاستعارة، وقد أوضح رأيه بقوله:« **ولا بدَّ لكلِّ استعارة ومجاز من حقيقة، وهي أصل الدّلالة على المعنى في اللغة**»[٣]. ومن الشواهد المجازية التي ساقها «أبو هلال العسكري» من القرآن الكريم قوله (ﷻ): ﴿**قَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا**﴾[٤].

يقول «أبو هلال» مُعقِّبا على هذه الآية:« **حقيقته عَمِدنا، وقَدِمنا أبلغ، لأنَّه دلَّ على ما كان من إمهاله لهم، حتى كأنَّه كان غائبا عنهم، ثم قَدِم فاطَّلع على غير ما ينبغي فجازاهم بحسَبه، والمعنى الجامع بينهما العدل في شدَّة النَّكير، لأنَّ العمْد إلى إبطال الفساد عدلٌ، وأما قوله:(هباء منثورا) فحقيقته؛ أبطلناه حتَّى لم يحصل منه شيء، والاستعارة أبلغ لأنه إخراج ما لا يُرى إلى ما يُرى** »[٥]. ولم يبتعد «أبو هلال» كثيرا عمَّا ساقه «الرّمّاني» من شواهد، بل نقل بعضها حرفيا. والذي يَهمُّنا أنَّ «أبا هلال» جعل المجاز قسيما للحقيقة، وعدَّ الاستعارة مجازا، وكانت تطبيقاته في هذا المنهج استعارات القرآن الكريم.

---

(١) النكت في إعجاز القرآن: الرماني، ص٩١

(٢) الخصائص: ابن جني، تح محمود علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ص٨٦

(٣) كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر: أبو هلال العسكري، تح مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٢٩٩

(٤) سورة الفرقان، الآية:٢٣

(٥) كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص٣٠٠

٣-٥- المجاز عند «عبد القاهر الجرجاني» (المتوفى عام ٤٧١ هـ):

يُعرِّف «عبد القاهر الجرجاني» المجاز بقوله: « **كلُّ كلمة أُريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها فهيٍ مجاز، وإن شئت قلت: كلُّ كلمة جُزت بها ما وقعتْ لهُ في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أنْ تستأنف فيها وضعا، لملاحظة بين ما تَجُوز بها إليه، وبين أصلها الذي وُضِعت له في وضع واضعها فهي مجاز، ومعنى (الملاحظة) هو أنها تستند في الجملة إلى غير الذي تريده بها الآن، إلا أن هذا الاستناد يقوى ويضعف** »[١]. ويُضيف «عبد القاهر الجرجاني» في تعريفه للمجاز: « **أنَّه على زِنة (مفْعَل) من جاز الشيء يجوزه إذا تعدَّاه، وإذا عُدل باللفظ عمَّا يُوجِبه أصل اللغة وُصِف بها بأنه مجاز، على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وُضِع فيه أوَّلا** »[٢].

و«عبد القاهر» هو الذي وضع (المجاز) في شكله المنضبط، إذ قسَّمَه إلى مجاز لغوي وعقلي، فيقول:« **واعلم أن المجاز على ضربين: مجاز من طريق اللغة، ومجاز من طريق المعنى والمعقول، فإذا وصفنا بالمجاز الكلمة المفردة كقولنا: اليد مجاز في النِّعمة، والأسد مجاز في الإنسان، وكل ما ليس بالسّبُع المعروف كان حُكما أجريناه على ما جرى عليه من طريق اللغة، لأنا أردنا أن المتكلم قد جاز باللفظة أصلها الذي وقعت له ابتداء في اللغة وأوقعها على غير ذلك: إما تشبيها، وإما لصلة وملابسة بين ما نقلها إليه وما نقلها عنه. ومتى وصفنا بالمجاز الجملة من الكلام كان مجازا من طريق المعقول دون اللغة** »[٣]. وهو من قَسَّم المجاز اللغوي إلى الاستعارة، وإلى ما يُسَمَّى بالمجاز المُرسَل، وجعل الفاصل بينهما علاقة المشابهة التي هي شرط في إقامة الاستعارة.

٣-٦ - المجاز عند «السكَّاكي» (المتوفى عام ٦٢٦ هـ):

يُعرِّف «السكَّاكي» المجاز بقوله: «**وأمَّا المجاز فهي الكلمة المُستَعمَلَة في غير ما هي موضوعة له بالتَّحقيق استعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعـة عن إرادة معنـاها في ذلك النَّـوع** »[٤]. ويقول في موضع آخر:« **وسمي المجاز مجازا لجهة التناسب، لأن المجاز(مَفْعَلْ) من جاز المكان، يجوزه إذا تعداه، والكلمة إذا استعملت في غير**

(١) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص٣٠٤

(٢) المرجع نفسه، ص٣٤٢

(٣) المرجع السابق نفسه، ص٣٥٥

(٤) مفتاح العلوم: السكَّاكي، ص١٥١

ما هي موضوع له، وهو ما تدل عليه بنفسها، فقد تعدت موضعها الأصلي »[١]. وقد قَسَّم «السكّاكي» المجاز إلى: « **استعارة وغيرها، وعَرَّف الاستعارة: بأن تَذْكُرَ أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مُدَّعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، وقسَّم الاستعارة إلى المصرَّح بها، والمُكنّي عنها، وعني بالمصرَّح بها بأن يكون المذكور من طرف التشبيه هو المشبه به؛ وجعلها ثلاثة أضرب: تحقيقية، وتخييلية، ومحتملة للتحقيق والتخييل، وعدَّ التمثيل على سبيل الاستعارة منها »**[٢]. « **والمجاز مُرسلٌ، إن كانت العلاقة غير المشابهة وإلاَّ فاستعارة، وكثيرا ما تُطلق الاستعارة على استعمال اسم المشبه به في المشبه، فهما مستعار منه ومستعارٌ له واللَّفظ مستعار، والمُرسل كاليد في النعمة والقدرة والرَّاويَّة في المزادة... »**[٣]. ثم يذكر «السكَّاكي» علاقات المجاز المرسل المتعددة.

٧ـ٣ ـ *المجاز عند* « *ابن الأثير* » (*المتوفى عام ٦٣٧ هـ*):

يقول «ابن الأثير» في تعريف المجاز: «**أما المجاز فهو ما أُريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة وهو مأخوذ من جاز هذا الموضع إلى هذا الموضع، إذا تخطّاه إليه. فالمجاز إذًا اسم للمكان الذي يُجاز فيه، كالمعاج والمزار وأشباههما، وحقيقة الانتقال من مكان إلى مكان، فجُعِل ذلك لنقل الألفاظ مــن محل، كقولنا: (زيدٌ أسدٌ) فإن زيدًا إنسان، والأسد هو هذا الحيوان المعروف، وقد جزنا من الإنسانيـــة إلى الأسدية، إي عبرنا من هذه إلى هذه لوصلة بينهما وتلك الوصلة هي صفة الشجاعة »**[٤] كما مرَّ بنا. ويزيد «ابن الأثير» كلامه توضيحا:« **فإطلاق لفظ (الشمس) على الوجه المليح مجاز، وإطلاق لفظ (البحر) على الرجل الجواد مجاز أيضا، فلفظ (الشمس) له دلالتان: إحداهما حقيقية، وهي هذا الكوكب العظيم المعروف، والأخرى مجازية وهي الوجه المليح، وللفظ (البحر) دلالتان أيضا إحداهما هذا الماء العظيم الملح، وهي حقيقة، والأخرى: هذا الرجل الجواد وهي مجازية... والمرجع في هذا إلى أصل اللغة التي وُضِعَتْ فيها الأسماء على مسمَّياتها، ولم يوجد فيهـــا أن الوجـــه المليح يُسمَّـــى (شمسا) ولا أن الرجل الجواد يسمى(بحرا) وإنما**

(١) المرجع نفسه، ص١٥٢

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني (جلال الدين)، شرح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٤، ١٩٧٥، ٤٤٠/٢

(٣) التلخيص في علوم البلاغة: الخطيب القزويني (جلال الدين)، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيـــروت، ١٩٠٤، ص٢٩٥-٢٩٧

(٤) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير (ضياء الدين)، تح محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٣٩، ٥٨/١

أهل الخِطابة والشِّعر هم الذين توسعوا في الأساليب المعنوية فنقلوا الحقيقة إلى المجاز. ولم يكن ذلك من واضع اللغة في أصل اللغة ولهذا اختص كل منهم بشيء اخترعه في التوسُّعات المجازية »(١). و«ابن الأثير» – كسابقيه – جعل المجاز قسيما للحقيقة كذلك. وركَّز على معنى انتقال اللَّفظ من محل إلى محل، وكان «ابن الأثير» أكثر توضيحا في أمثلته، ورد نقل الحقيقة إلى المجاز على سبيل التَّوسُّع في الأساليب المعنوية وذلك من قبل أهل الخطابة والشعر ولم يكن ذلك من واضع اللغة في أصل اللغة.

٨.٣ـ مفهوم المجاز عند المحدثين:

لقد كان «عبد القاهر الجرجاني» _ ولا يزال _ محط أنظار الدارسين المحدثين من العرب والغرب، وكان كتاباه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) محل دراسات مستفيضة من قبل علماء الأسلوبية والألسُنِيَّة. ومن ثم فإن دراسة الصورة المجازية عند المحدثين، لا تتناول الألفاظ بوصفها مفردات مُعجميَّة، وإنما تتناولها بوصفها عناصر متداخلة في تركيب لغوي مفيد. ويجد المحدثون ضالتهم وبخاصة علماء الدلالة والأسلوبية في مقولة «لعبد القاهر الجرجاني» في كتابه (دلائل الإعجاز) حيث يقول: «**... وإذا عرفت هذه الجملة، فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك »**(٢). ويُوضِّح «صبحي البستاني» هذه المقولة بالرسم البياني التالي:

لفظ ⟵ معنى ⟵ معنى المعنى (عند عبد القاهر)

ويسوق هذا المفهوم إلى مفهوم جديد عند المحدثين، قد يستعملون التوضيح التالي:

دال ⟵ مدلول (أول) ⟵ مدلول (ثان)

المعنى الحقيقي المعنى المجازي

فالمدلول الأصلي المُعجَمي هو المدلول الأول، بينما المجاز هو في المدلول الثاني »(٣). ونلاحظ أن علماء البلاغة المحدثين قد ركَّزوا على عملية (الانتقال) التي عدُّوها جوهر علم البيان. ويرى «جاكبسون» أنَّ عملية الانتقال المُشار إليها تتم من خلال محورين دلاليَّين مختلفين، فإمَّا بواسطة المشابهة وإمَّا بواسطة المجاورة، فنتكلَّم على الاستعارة في المحور

(١) المرجع نفسه، ٦١/١

(٢) دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني، تح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١م، ص٢٠٣

(٣) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٦٢

الأول، وعلى المجاز المرسَل في المحور الثاني »[١]. وبعد استعراض هذه الآراء المتَّفقة أحيانا، والمتباينة أحيانا، والسؤال المتداول والذي تردَّد في كتب البلاغة القديمة: أيُّهما أبلغ الحقيقة أو المجاز؟.

وللإجابة عن هذا السؤال، أستعرِضُ بعض آراء علماء البلاغة القدماء التي تكاد تتَّفق في مجموعها على أن المجاز أبلغ من الحقيقة. وفي مقدمة هؤلاء نجد «ابن رشيق» في كتابه:(العمدة) حين يقول: « **والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب والأسماع، وأنَّ العرب كثيرا ما تستعمل المجاز في كلامها وتَعُدُّه من مفاخرها، وهو دليل الفصاحة ورأس البلاغة، وبه بانت لغتهم عن سائر اللغات** »[٢]. والمجاز عند «عبد القاهر الجرجاني» « **كنز من كنوز البلاغة، ومادة الشاعر المفلق، والكاتب البليغ في الإبداع والإحساس والاتساع في طريق البيان، ولا يغرَّنَّك من أمره، أنَّك ترى الرجل يقول: (أتى بي الشوق إلى لقائك) و(سار بي الحنين إلى رؤيتك) و(أقدمني بلدَك حقٌ لي على إنسان) مما تجده لشهرته، يجري مجرى الحقيقة؛ فليس هو كذلك، بل يدقٌ ويلطُف حتى يأتيك بالبدعة لم تعرفها والنادرة تأنق لها** »[٣]. ويصرِّح «السكَّاكي» كذلك بأن المجاز أبلغ من الحقيقة، فيقول«**واعلم أنَّ أرباب البلاغة وأصحاب الصياغة للمعاني متفقون على أنَّ المجاز أبلغ من الحقيقة، وأنَّ الاستعارة أقوى من التصريح بالتشبيه وأنَّ الكناية أوقع من الإفصاح بالذكر** »[٤].

٤- المجاز بين القائلين به والمنكرين له:

لقد كثُر الخلاف حول المجاز بين الأدباء والنقاد والبلاغيين وعلماء الكلام وعلماء الأصول والفقهاء، وانقسموا قسمين: قسم يقول بالمجاز ويدافع عنه، وقسم ينفيه ويعدُّ كل كلام العرب حقيقة لا مجاز فيه. وأنا أسوق آراء القائلين به وحججهم، ثمَّ أسوق آراء المنكرين له وحججهم.

٤-١ - القائلون بالمجاز:

فهم يرون أنَّ المجاز من أحسن الوسائل البيانية، إذ يخرج به المعنى متصفا بصفة حِسِّية تكاد تعرِضه على عيان السَّامع، ولهذا شُغفت العرب باستعمال المجاز لميلها إلى الاتساع في

(١) المرجع نفسه، ص٦٥

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق (أبو علي بن الحسن القيرواني)، تح عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، ط١، ١٩٨٦، ٢٣٢/١

(٣) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، ص٢٢٨-٢٢٩

(٤) مفتاح العلوم: السكَّاكي، ص١٧٤-١٧٥

الكلام، وللدِّلالة على كثرة معاني الألفاظ، ولما فيها من الدقة في التعبير، فيحصل للنفس به سرور وأريَحِيَّةٌ، ولأمر ما كثُر في كلامهم حتى أتوا فيه بكل معنى رائق، وزيَّنوا به خطبهم وأشعارهم.

ويسوق «ابن رشيق» مقولة من كلام «ابن قتيبة» في المجاز، القائل:« **لو كان المجاز كذبا لكان أكثر كلامنا باطلا؛ لأنا نقول: نبت البقل وطالت الشَّجرة، وأينعت الثَّمرة وأقام الجبل ورخُص السِّعر... ونقول: كان الله، وكان بمعنى حدث، والله قبل كل شيء** »(١).

ومن الفرق الكلامية التي قالت بالمجاز، (المعتزلة)، وقد رأينا الجاحظ _ فيما سبق _ ورأينا موقفه من المجاز وأنه أوَّل القائلين به فيما يبدو لي. « **فالمعتزلة هم أول من ولج هذا الباب، وكانت اللغة عندهم أداة طيِّعة تحتمل وجوها من التأويل وظهرت ألفاظ التَّوحيد والتَّنزيه والتَّشبيه والتَّجسيم، وكانت هذه الصفات محور مناقشاتهم وجدلهم. والمعتزلة هم الذين حَمَلوا الآيات على المجاز وأوَّلوها بما يوافق آراءهم، حيث تأوَّلوا الوجــه بمعنى الرضا، واليد بمعنى القدرة أو النعمة ونحوهما، جريا على مذهبهم من نفي الصفات عن الله (ﷻ) حتى قالوا: إنه ليس له علم ولا قدرة ولا حياة ولا سمع ولا بصر، وزادوا على هذا أنه تعالى لم يكن له في الأزل اسم ولا صفة**»(٢). والحقيقة أنَّ أغلب العلماء والبلاغيين والفقهاء يقولون بالمجاز، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: **قدامة بن جعفر والمبرّد، وابن قتيبة، والرّمّاني، وابن جني، وابن المعتز، وأبا هلال العسكري، وابن رشيق، والسيوطي**، و**عبد القاهر الجرجاني، والسكَّاكي، وابن الأثير، والقزويني وغيرهم كثير.** وأدلتهم وحججهم مبثوثة في بطون الكتب، وأختار من مجموعهم ردَّ «عبد القاهر الجرجاني» على المنكرين للمجاز بقولــه: « **ومن قَدَح في المجاز، وهَمَّ أن يصفه بغير الصِّدق فقد خبط خبطا عظيماً وتهدَّف لما لا يُخفى، ولو لم يجب البحث عن حقيقة المجاز والعناية به حتى تَحْصُل ضروبه، وتُضبَط أقسامــه إلاّ للسَّلامة من هذه المقالة، والخلاص مما نحا نحو هذه الشُّبهة... فكيف وبطالبِ الدِّين حاجة ماسَّة إليه من جهات يطول عدُّها، وللشَّيطان من جانب الجهل به مَداخِل خفيَّة يأتيهم منها فيسرق دينهم من حيث لا يشعرون، ويُلقيهم في الضلالة من حيث ظنوا أنهم يهتدون؟ وقد اقتسمه البلاء فيه من جانبي الإفراط والتفريط... أما التفريط، فما تجد عليه قوما في نحو قوله: ﴿ هَلْ يَنْظُرُونَ إِلاَّ أَنْ يَاتِيَّهُمْ اللهُ فِي ظُلَلٍ مِنَ الْغَمَامِ ...﴾** (٣). **وقوله ﴿ وَجَاءَ رَبُّكَ وَالْمَلَكُ صَفًّا صَفًّا ﴾ (١) و ﴿ الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ**

---

(١) العمدة: ابن رشيق،٢٣٢/١

(٢) الفَرق بين الفِرق: البغدادي، تح محمد بدر، مطبعة المعارف، القاهرة، ١٩١٠، ص٦٨

(٣) سورة البقرة، الآية:٢١٠

اسْتَــوَى﴾ [٢]. فإذا قيل لهم: إنَّ الإتيان والمجيء انتقال من مكان إلى مكان، وصفة من صفات الأجسام، وأن الاستواء _ إن حُمِل على ظاهره _ لم يصحَّ إلاَّ في جسم يَشغُل حيِّزًا ويأخذ مكانا، والله (ﷻ) خالق الأماكن والأزمنة، ومنشئ كل ما تصح عليه الحركة والنقلة والتمكن والسكون، والانفصال والاتصال، والمماسَّة واالمحاذاة، وأنَّ المعنى على (إلاَّ أن يأتيهم أمر الله) في الآية الأولى، و(جاء أمر ربك) في الثانية [٣].

ويضيف «عبد القاهر الجرجاني»: **«وأنه إذا كان لا يجري في قوله (ﷻ):﴿واسأل القرية...﴾ على الظاهر لأجل علمه أنَّ الجماد لا يُسأل، مع أنه لو تجاهل متجاهل وادَّعى أن الله تعالى خلق الحياة في تلك القرية حتَّى عقلت السؤال وأجابت عنه ونطقت، لم يكن قال قولا يكفِّر به، ولم يزد على شيء يُعلَم كذبه فيه[٤].** ويضيف أيضا في ردِّه على المنكرين للمجاز: **« وأمَّا الإفراط فيما يتعاطاه قوم يحبون الإغراب في التأويل ويحرِصون على تكثير الوجوه وينسون أن احتمال اللفظ شرط في كلِّ ما يُعدلُ به عن الظاهر... فهم يدعون السليم من المعنى إلى السقيم ويرون الفائدة حاضرة فيعرِضون عنها حبا للتشوُّف وقصدا إلى التَّمويه وذهابا في الضلالة»[٥].**

وختاما يُبيِّن «عبد القاهر» غرضه فيقول: **« وإنما غرضي مما ذكرت، أن أُرِيَّك عِظَم الآفة على الجهل بحقيقة المجاز وتحصيله، وأنَّ الخطأ مُورِّط صاحبه؛ وفاضح له ومسقِط قدره، وجاعله ضحكة يُتفكَّه بـــه، وكاسبه عارًا يبقى على وجه الدَّهر »[٦].** والمعروف عن الإمام «عبد القاهر الجرجاني» أنه أشعريُّ الانتماء، متحمِّس للدفاع عن إعجاز القرآن، وقد اختلف مع المعتزلة والظاهرية، ويعود له الفضل بما قدَّمه من مجهود بلاغي تمكَّن من خلاله أن يقيم توازنا بين النظم القرآني والشعر العربي وعلى الُّرغم من أنه كان يهدف في دراساته إلى الدفاع عن إعجاز القرآن. وأنا أكتفي برأي الإمام «عبد القاهر الجرجاني» ولا أدخل صراعا فلسفيا، وألج بابا من الجدل والخلاف أنا في غنى عنه، وأعني به الجدل الذي دار بين الفرق الكلامية حول المجاز، وأتجاوز الآراء ذات الصلة بالموضوع لكثرتها ومن أراد أن يستزيد فعليه الاطلاع على المراجع التي تناولت هذا الجدل.

---

(١) سورة الفجر، الآية:٢٢

(٢) سورة طه، الآية:٥

(٣) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص٣٣٩-٣٤٠

(٤) المرجع نفسه، ص٣٤٠

(٥) المرجع السابق نفسه، ص٣٤٠

(٦) أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني، ص٣٤١

٤-٢ ـ المنكرون للمجاز:

وهم قلَّة موازنة بالقائلين به، فمن الفرق الكلامية التي أنْكَرَتْ المجاز: « **الظاهرية وابن القاص من الشافعية، وابن خويز منداد مـــن المالكية. وشُبهتهم أنَّ المجاز أخُ الكذب، والقرآن منزَّه عنه، وأنَّ المتكلِّم لا يَعدِل إليه إلاَّ إذا ضاقت به الحقيقة فيستعير وذلك محال على الله تعالى** »(١). وهذه الطائفة تنكر المجاز في القرآن، وتشبِّهُه بالكذب، والقرآن منزَّه عن ذلك، غير أنَّ «السيوطي» يَرُدُّ شبهتهم بقوله: « **وهذه شبهة باطلة، ولو سقط المجاز من القرآن سقط منه شطر الحسن، فقد اتفق البلغاء على أنَّ المجاز أبلغ من الحقيقة، ولو وجب خُلُوُّ القرآن من المجاز وجب خُلوُّه من الحذف والتوكيد وغيرها...** » (٢). ومنهم كذلك «ابن تيمية » (المتوفى عام ٧٢٨هـ). ففي كتابه (الإيمان) يُعرِّج الْمُؤَلِّف على فكرة الحقيقة والمجاز، فَيُبَيِّنُ أنَّ هذا التقسيم لم يُعرف إلاَّ بعد مُضَيِّ ثلاثة قرون على الهجرة، وأنه لم يشر إليه أحدٌ من الأئمة المشهورين: كمالك وأبي حنيفة والشافعي، بل ولا تكلم به أئمة اللغة كالخليل وسيبويه. لقد عدّ شيخ الإسلام المجاز دون مسوّغ أمرا حادثا وفنا عارضا ويُستخلص بأنه ليس من فرق معقول بين الحقيقة والمجاز لأنَّ اللفظ لا يستعمل إلاَّ مُقيَّدا بقيود لفظية موضوعية، وحال السامع والمتكلم لا بد من اعتباره.

ويرى «ابن تيمية» أنه لا بد في تفسير القرآن والحديث من معرفة اللغة العربية لمعرفة مراد الله ورسوله « **وكذلك معرفة دِلالة الألفاظ على المعاني. فإنَّ أكثر ضَلال أهل البدع جاء من هذا السبب، فإنهم صاروا يحملون كلام الله ورسوله على ما يدَّعون أنه دالّ عليه، ولا يكون الأمر كذلك ويجعلون هذه الدِّلالة حقيقة، وتلك مجازا، وأخذوا يفسرون القرآن برأيهم ومعقولهم وما تأوَّلوه من اللغة، ولا يعتمدون على السُّنة، ولا على إجماع السلف وآثارهم ولا على كتب التفسير المأثورة وإنما يعتمدون على العقل واللغة، وعلى كتب الأدب وكتب الكلام التي وضعها رؤساؤهم، ولهذا كان الإمام أحمد ابن حنبل يقول: « أكثر ما يَخطِئ الناس من جهة التأويل والقياس»** (٣)

ولا أريد أن أناقش «ابن تيمية» في نفيه مصطلح المجاز في القرون الثلاثة الأولى، في حين استعمله كل من «الجاحظ» (المتوفى عام ٢٥٥هـ) و«ابن قتيبه» (المتوفى عام ٢٧٦

---

(١) الإتقان في علو القرآن: السيوطي (جلال الدين)، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع صيدا، بيروت، ١٩٨٨، ١٠٩/٣

(٢) المرجع نفسه، ١٠٩/٣

(٣) كتاب الإيمان: ابن تيمية، تح حسين يوسف الغزال، طبع دار إحياء العلوم، بيـروت، لبنـان، الطبعـة الثانيـة، ١٩٨٥، ص١٠١-١٠٣

هـ) وهما من أعلام القرن الثالث، ولا أجادله بهذا لِوُضوح وُرُودِه، لأنَّ «ابن تيمية » لا يحتجُّ بكلامهما لأنهما من أهل اللغة والأدب وأهل الكلام، وإنما الاعتماد كل الاعتماد عند شيخ الإسلام على أهل السنة وإجماع السلف.

ومن المحدَثين الذين أنكروا المجاز نجد «لطفي عبد البديع» الذي فصَّل في مسألة الحقيقة والمجاز، ورَدَّ على القائلين بالمجاز ابتداءً «بالجاحظ» ووصولا إلى «عبد القاهر الجرجاني»، كما أنَّه ردَّ على (المعتزلة) ردًّا عنيفا وبخاصة «الزَّمخشري» في تفسيره (الكشَّاف) وتأويله بعض الآيات التي خالف فيها منهج السَّلف الصالح، وتَأوَّلَها بما يُوَّافِق منهجه. يقول «لطفي عبد البديع»: « **والمعتزلة إنما استهوتهم المعاني لأنَّها تُسَاوِقُ ما جنحوا إليه من تجريد وما عوّلوا عليه من دعوى العدل والتوحيد، حتى حملوا كل ما خالف أصلا من أصولهم على المجاز، وصرفوه عن ظاهره** »[(١)] ويرى أن التأويل في القرآن الكريم صرَف للَّفظ عن حقيقته التي ورد بها في التنزيل فيقول: « **والذين يهجمون على الآيات بالتأويل يطفئون جذوة التَّوتّر الذي يقتضيه الوحي من حيث إنه يجعل من الوجود الإنساني وُجودًا آخر له تعلُّق بالسماء يعي الكلمة النازلة منها على نحو ما تقتضيه صفتها الإلهية ويقيسها بذلك لا بقياس المعقول والمحسوس** »[(٢)].

٥ ـ أنواع الصورة المجازية في المِدحة النبوية عند حسَّان بن ثابت:

لقد مرَّ بنا أنَّ الإمام «عبد القاهر الجرجاني» هو أول من وضع (المجاز) في شكله المنضبط، بعد أن كان في السابق قسيما للحقيقة. وإذا أُطلِق فإنه يدل على مختلف الأوجه البلاغية من كناية واستعارة، وهناك من علماء البلاغة من يُقصِره على الاستعارة فقط كما مرَّ بنا، وهناك من يعدُّه في علم البديع وقد آثر بعضهم عدَّه من مباحث علم المعاني. ويعود الفضل_كل الفضل_ إلى إمام البلاغيين وعميدهم «عبد القاهر الجرجاني» لكونه أول من بيَّن حدَّه (المجاز) ثمَّ قسَّمه إلى ضربين:

- مجاز من طريق اللغة (ويسمى كذلك المجاز اللفظي واللغوي) وهو نوعان: مجازٌ مرسلٌ واستعارة.
- ومجاز عن طريق المعنى والمعقول وهو المجاز العقلي.

(١) فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث: لطفي عبد البديع، طبع مشترك مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، ١٩٩٧، ص٤٣

(٢) المرجع نفسه، ص٥٧

ويُفرِّق الإمام «عبد القاهر» بين النَّوعين (اللغوي والعقلي)، بأنه متى وُصفت الكلمة المفردة بالمجاز فهو مجاز لغوي، ومتى وُصف المجاز بالجملة من الكلام فهو مجاز عقلي.
وقد بيَّن علماء البلاغة بعد «عبد القاهر الجرجاني» المراد من المجازين: **العقلي واللغوي** وحدَّدوا علاقات كلٍّ منهما.

١.٥ ـ تعريف المجاز العقلي:

وهو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير صاحبه، لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي. والمجاز العقلي، كما عرَّفه «السكَّاكي» « **هو الكلام المُفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه، لضربْ من التأويل إفادة للخلاف لا بواسطة وضع، كقولك: أنْبتَ الرَّبيع البقَل، وشَفَى الطَّبيبُ المريضَ، وكسا الخليفةُ الكعبَةَ، وهَزَمَ الأميرُ الجُنْدَ، وبنى الوزيرُ القصرَ**» [١]. وعرَّفه «الخطيب القزويني»: بقوله: « **هو إسناد الفعل أو معناه إلى مُلابِس له غير ما هو له بتأويل**» [٢]. وللفعل ملابسات شتىَّ: يُلابِس الفاعل، والمفعول به، والمصدر، والزمان، والمكان، والسبب. وهذا النَّوع من المجاز يسميه «عبد القاهر الجرجاني» (المجاز الحِكَمي) ويسمِّيه بعض البلاغيين (المجاز الإسنادي) أو(الإسناد المجازي). قلنا :إنَّ المجاز العقلي هو إسناد الفعل أو ما في معناه، إلى غير صاحبه، لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي. ويُقصد بعبارة (ما في معناه): المصدر، اسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبَّهة واسم التَّفضيل... وهي مشتقَّات تعمل أحيانا عمل الفعل.

٢.٥ ـ علاقات المجاز العقلي:

أمَّا العلاقة المانعة من إرادة الإسناد الحقيقي فأشهرها ستٌّ، وهي: المكانية، والزمانية، والسببية، والمصدرية، والفاعلية، والمفعولية.
أ – **المكانية**: وفيها يُسند الفعل أو ما في معناه إلى مكان المُسند إليه. ومن أمثلة ذلك ما ورد في القرآن الكريم، في قوله (ﷻ):﴿**وَعَدَ اللهُ الْمُومِنِينَ وَالْمُومِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الانْهَارُ...**﴾ [٣]. فالفعل(تجري) أُسند إلى غير فاعله الحقيقي وهو (الأنهار) فالأنهار لا تجري لأنَّها أَمْكِنة جامدة، والذي يجري حقيقة هو الماء، والعلاقة التي سوَّغت

(١) مفتاح العلوم: السكَّاكي، ص ١٥٤ وما بعدها
(٢) الإيضاح في علوم البلاغة: القزويني، ٩٨/١
(٣) سورة التوبة، الآية:٧٢

هذا الإسناد هي(المكانية). والقرينة التي منعت من عدِّ هذا الإسناد الحقيقي، إدراكنا بالعقل أن المكان لا يجري بل الذي يجري هو المياه التي تحلُّ فيه.

ب- الزمانية: وفيها يُسند الفعل أو ما في معناه، إلى زمان حدوث الفعل ومن أمثلة ذلك ما ورد في القرآن الكريم، في قوله (ﷻ): ﴿ **وَالضُّحَى، وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى**﴾[1]. ومعنى (سجى) سكن. ولكن اللَّيل لا يسكن، وإنما تسكن حركات الناس فيه، فأجرى سبحانه (ﷻ) صفة السُّكون عليه، لمَّا كان اللَّيل الزمن الذي يقع فيه السكون.

ومن أمثلة ذلك في الشعر قول «المتنبي»:

صَحِبَ النَّاسُ قَبْلَنَا ذَا الزَّمَانَا	وَعَنَاهُمْ مِنْ أَمْرِهِ مَا عَنَانَا
وَتَوَلَّوْا بِغُصَّةٍ كُلُّهُمْ مِنْـ	ـهُ وَإِنْ سَرَّ بَعْضَهُمْ أَحْيَانَا
رُبَّمَا تُحْسِنُ الصَّنِيعَ لَيَالِيـ	ـهِ وَلَكِنْ تُكَدِّرُ الإحسَّانا
كُلَّمَا أَنْبَتَ الزَّمَانُ قَنَاةً	رَكَّبَ الْمَرْءُ فِي الْقَنَاةِ سِنَانَا

وفي هذه الأبيات أربعة مجازات عقلية: فقد أسند الشاعر السرور للزمان في البيت الثاني...، وحُسن الصَّنيع وتكدير الإحسان للَّيالي في البيت الثالث... ثم عاد فأسند إثبات القناة للزَّمان في البيت الرابع... وكل ذلك على سبيل المجاز، فالزمان والليل أمران معنويان، نعرفهما بالعقل لا بالحواس ولا قدرة لهما بالتالي على الفعل... ولذا لم يجئ إسناد السرور وحُسن الصنيع وتكدير الإحسان وإثبات القناة إليهما إسنادًا حقيقيا... بل هو مجازعلاقته الزمنية.

ج – السببية: وفيها يُسند الفعل أو ما في معناه إلى سببه ومن أمثلة ذلك ما ورد في القرآن الكريم، في قوله (ﷻ):﴿ **إِنَّمَا الْمُومِنُونَ الذِينَ إِذَا ذُكِرَ اللهُ وَجِلَتْ قُلُوبُهُمْ ،وَإِذَا تُلِيَتْ عَلَيْهِمُ آيَاتُهُ زَادَتْهُمْ إِيمَانًا وَعَلَى رَبِّهِمْ يَتَوَكَّلُونَ**﴾ [2]

فالمجاز هنا عقلي، والعلاقة سببية، إذ أُسندت زيادة الإيمان التي هي من فعل الله (ﷻ)إلى الآيات لكونها سببا في الزيادة.

د _ المصدرية: وفيها يُسند الفعل إلى مصدره، ومن أمثلة ذلك قول «أبي فراس الحمداني»:

سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي إِذَا جَدَّ جَدُّهُمْ	وَفِي اللَّيْلَةِ الظَّلْمَاءِ يُفْتَقَدُ الْبَدْرُ

(١) سورة الضحى، الآيتان:١ و٢

(٢) سورة الأنفال، الآية:٢

ففي قول الشاعر(جدّ جَدُّهم) أُسند الفعل (**جد**) إلى مصدره (**جدهم**) بينما الذين يَجدُّون حقيقة هم القوم الذين سيذكرونه ويفتقدونه، ولذا اعتُبِر الفعل قد أُسند إلى غير فاعله الحقيقي، مجازا والعلاقة (المصدرية).

هـ ـ الفاعلية: وفيها يُسند الوصف المبني للمفعول إلى الفاعل، أي يُستعمل المفعول والمقصود هو اسم الفاعل. ومن أمثلة ذلك قوله (ﷻ):﴿ **وَإِذَا قَرَأْتَ الْقُرْآنَ جَعَلْنَا بَيْنَكَ وبَيْنَ الذِينَ لاَ يُومِنُونَ بِالآخِرَةِ حِجَابًا مَسْتُورًا** ﴾ (١) فقوله (ﷻ) (مستورًا) جاء على سبيل المجاز، لأنَّ الحجاب بطبيعته إنما يكون ساترا لا مستورا، وهذا هو المعنى الحقيقي، لكن اسم المفعول حلَّ محلَّ اسم الفاعل، فالعلاقة إذًا هي (**الفاعلية**).

و– **المفعولية**: وفيها يُسند الوصف المبني للفاعل إلى المفعول، أي يُستعمل اسم الفاعل والمقصود اسم المفعول. ومن أمثلة ذلك قوله(ﷻ): ﴿**فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ** ﴾ (٢) أي مرْضِيَّة. ونحو قول «الحطيئة» في هجاء «الزّبْرِقان بن بدر» :

دَعِ الْمَكَارِمَ لاَ تَرْحَلْ لِبُغْيَتِهَا   وَاقْعُدْ فإنّك أنت الطَّاعِمُ الْكَاسِي

فقد أسند الشاعر إلى ممدوحه صفتين إيجابيتين تنِمَّان على الكرم والجود بصيغة اسم الفاعل ولكن الشاعر لم يكن يقصد ذلك المعنى، وإنما كان هدفه الهجاء، بإسناده الوصف المبني للفاعل إلى المفعول وهو إسناد مجازي علاقته المفعولية، ويقصد بالطاعم الكاسي المُطعَم المكسو. ومما ينبغي الإشارة إليه، خلو المِدحة النبوية عند حسَّان بن ثابت، من هذا النوع من المجاز، وهو المجاز العقلي، إذ لم يوظِّف الشاعر أي نوع من هذه الصور مطلقا. وبعد استقراء جميع أبيات (المُدَوَّنة) لم أعثر ولو على صورة مجازية عقلية واحدة.

٥-٣ ـ المجاز اللغوي:

وهو استعمال اللفظ في غير ما وُضِع له أصلا لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي وهذا المجاز يكون في المفرد كما يكون في التركيب. وهو نوعان:

أ – **استعارة** : وهي ليست موضوع الدراسة، وتحتاج إلى بحث مستقل.

ب– **مجاز مرسَل:** وعلاقته_ كما يعرِّفها البلاغيون_: هي الأمر الذي يقع به الارتباط بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، فيَصِحُّ الانتقال من الأول إلى الثاني، وهي في المجاز إما المشابهة فتكون استعارة، وإما غير المشابهة فيكون المجاز مُرْسَلاً. والقرينة في عُرف

(١) سورة الإسراء، الآية:٤٥

(٢) سورة الحاقة، الآية:٢١

البلاغيين، هي الأمر الذي يَصرف الذهن عن المعنى الوضعي إلى الوضع المجازي، وهـي إمَّا لفظية وإمَّا عقلية.

٦ـ صورة المجاز المرسل في المِدحة النبوية عند حسَّان بن ثابت:

٦ـ١ ـ تعريف المجاز المرسل:

هو مجاز لغوي علاقته غير المشابهة. أو هو اللفظ المستعمل في غير معناه الأصلي لعلاقة غير المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي. وسُمي مرسلا لإرساله مع التقيُّد بعلاقة المشابهة، أي أُطلق فلم يُقَيَّدْ بعلاقة واحدة مخصوصة وإنَّما له علاقات كثيرة تُدرك من خلال الكلمة التي تُذكر في الجملة. وأشهر هذه العلاقات: السَّببية، والمسبِّبية، والجزئية، والكلية، واعتبار ما كان (الماضوية)، واعتبار ما سيكون (مستقبلية)، والمحلية، والحالية، والآلية... وصورة المجاز المرسل عند المحدثين تقوم على استعمال كلمة تدل على حقيقة (أ) هذه الكلمة تحل محل كلمة ثانية تدل على حقيقة (ب) وجاءت عملية الاستبدال هذه نتيجة (للمجاورة) أو للوجود وللارتباط الذي يجمع (أ) و(ب) في الواقع أو في الفكر. ولتوضيح هذه العلاقة، وتأكيد هذا المفهوم الحديث لصورة المجاز المرسل نلاحظ ما يلي، وذلك من خلال قول حسَّان بن ثابت في مقدمة طللية تمهيدا لمدح الرسول (ﷺ) يَذكر فيها الشاعر ديار بني الحسحاس التي أصبحت أثرا بُعيد عين.

دَيَّارٌ مِنْ بَنِي الحَسْحَاسِ قَفْرٌ   تُعَفِّيهَا الرَّوَامِسُ وَالسَّمَاءُ

أ – **اللاَّملاءمة بين بعض الألفاظ:** إن العلاقة التي تربط الفعل (تُعفِّي) والفاعل (الروامس) وهي الرياح وهي علاقة ملاءمة فالرياح فعلا تزيل آثار الديار، ولكن العلاقة بين الفعل (تُعفي) والمعطوف على الفاعل (السَّماء) الذي هو في اللغة يأخذ الحكم الإعرابي نفسه للمعطوف عليه، ويُفيد مطلق الاشتراك بين المتعاطفين، لأن أداة العطف هي (الواو) وهي علاقة لا ملاءمة، لأنه لا يجوز منطقيا أن تقوم (السماء) بالفعل (تُعفِّي) ويَفرض هذا الانحراف الظاهر في التركيب بين الفعل والاسم المعطوف عدم الأخذ بالدِّلالة الاصطلاحية للفظ (السماء) لأنه لا يؤدي من خلاله دلالة مفيدة.

ب – **إزالة الانحراف:** إنَّ إزالة الانحراف المشار إليه سابقا من خلال انتقال الدلالة في لفظ (السماء) لو استبدلنا بها بلفظ (المطر) يستقيم المعنى ويزول كل انحراف في البيت السابق:

تعفّيها الرّوامس والسّماءُ

والمطر ←

فالشاعر لا يريد السماء المعروفة ولكن يريد المطر النَّازل من السماء، فلفظ المطر يكون أكثر انسجاما مع لفظ الرواسس، فالرياح والأمطار هي التي تعفِّي الآثار وترمسها.

ج – عملية انزلاق بين لفظتين: نلاحظ أن اللفظة التي كانت تؤمِّن الانسجام والملاءمة في الجملة سقطت لتحلَّ محلَّها لفظة أخرى غريبة عن السياق تُخل بهذا الانسجام، ولكن بإمكانها آداء معنى اللفظة السَّاقطة، ولذلك انتقلت الدلالة في لفظة (السماء) من معنى أول اصطلاحي إلى معنى ثان مجازي يلائم السياق العام. ومن ذلك من خلال الترسيمة التالية:

الدال ←——— المدلول (١) ←——— المدلول (٢)

السماء ←——— الجو، الفضاء ←——— القَطْرُ، المطر

ويبدو المجاز هنا كأنه عملية انزلاق بين لفظة وأخرى، بحيث انزلقت لفظة (المطر) لتحل محلها لفظة (السماء) الغريبة عن السياق.

د – علاقة المجاورة: إنّ كل عملية انتقال في الدلالة أو عملية (انزلاق) لا يمكنها أن تتم دون علاقة بين المدلول (١) والمدلول (٢) أو بين اللفظة المنزلقة (السماء) واللفظة الحالَّة محلَّها (المطر)، إذ لا يمكننا أن نلمح علاقة المشابهة بين (المطر) و(السماء) لأنه لا تُوجد وحدات معنوية مشتركة بينهما كما هي الحال في الصورة الاستعارية، وعلى الرُّغم من ذلك لا بدَّ من وجود علاقة تبرز هذا الانتقال، وتجعله قابلا للفهم والإدراك. إنَّ ما يجمع (السماء) (بالمطر) هو المجاورة أو المقاربة وتكمن المجاورة في أن (السماء) هي سبب نزول (المطر) فالانتقال لم يكن اعتباطيا وإنَّما كان منضبطا ضمن إطار (المجاورة) في علاقة يمكن أن نطلق عليها اسم (العلاقة السببية) بحيث تكون السماء السبب في نزول المطر، وعلى مثل هذا النوع من انتقال الدلالة نطلق اسم صورة المجاز المرسَل.

٦-٢- علاقات صورة المجاز المرسل في المِدحة النبوية عند حسَّان بن ثابت:

لقد وردت في مُدَوَّنة المدح النبوي عند حسَّان بن ثابت سبعة مجازات مرسلة ويمكن تصنيفها حسب علاقاتها كالآتي:

٦-٢-١-علاقة السببية:

وذلك أنْ يُطلق المتكلم لفظ السبب ويريد المُسَبِّب، ومثال ذلك قول حسَّان في وصف ديار بني الحسحاس كما مر بنا في الشرح.

دَيَّارٌ مِنْ بَنِي الحَسْحَاسِ قَفْرٌ تُعَفِّيهَا الرَّوَامِسُ وَالسَّمَاءُ

أراد الشاعر أن يشير إلى سبب زوال الديار، وكيف تحوَّلت من عِمران إلى خراب، فلم يستخدم اللفظ الذي يدلّ على هذه الحقيقة، بل عمِد إلى التعبير عنها مجازا بلفظة **(السماء)**

آخذا بعين الاعتبار علاقة المجاورة بين المطر والسماء، فالسماء هي سبب نـزول المطـر، ومن ثمَّ سُميت العلاقة سببية.

٦-٢-٢- علاقة الجزئية:

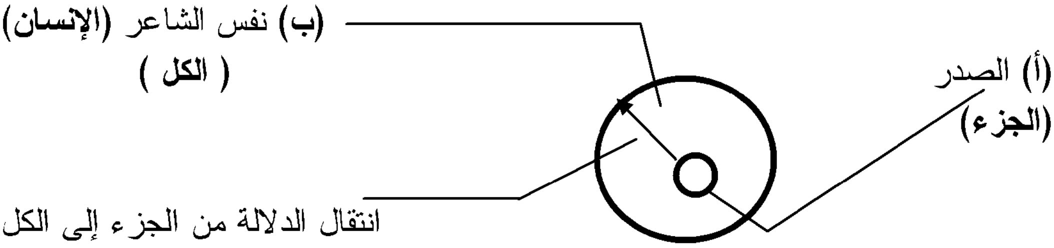
وذلك أن يُطلق المتكلم لفظ الجزء ويريد به الكل، ومن أمثلة ذلك في المِدحة النبوية قـول حسَّان بن ثابت:

فَنُحْكِمُ بِالْقَوَافِي مَنْ هَجَانَا وَنَضْرِبُ حِينَ تَخْتَلِطُ الدِّمَاءُ

فقول الشاعر (نحكم بالقوافي) يريد أننا نمنع بقوافينا اللاَّذعة المفحِمة من تصدَّى لقتالنا، وقد استعمل الشاعر لفظ (القوافي) وأراد (الشعر) فقد عبَّر بالجزء عن الكل، فالقافية هي جزء من قصيدة والقصيدة جزء من الشعر، والعلاقة هنا جزئية. وقوله كذلك:

فَدَعْ عَنْكَ التَّذَكُّرَ كُلَّ يَوْمٍ وَرُدَّ حَزَازَةَ الصَّدْرِ الْكَئِيبِ

ففي قول الشاعر (ورد حزازة الصدر الكئيب) تعبير مجازي، فقد أطلق الشاعر الجزء وهو (الصدر) وأراد به الكل (نفسه) فالصدر لا يغتمُّ ولا يحزن، وإنما نفس الشاعر هي التي تتألَّم حين ترى آثار ديار الأحبة فتهيج وتتوجع. فالمجاز مرسل والعلاقة جزئية. ويمكن توضيح علاقة الجزئية وفق الترسيمة التالية:



إن استعمال لفظة (الصدر) عند الشاعر لا ينحصر في المدلول الاصطلاحي، فالشـاعر لا يقصدها. لقد حلَّت هذه اللفظة محل لفظة أخرى وهي (نفس الشاعر) أي الإنسـان، وانزلقـت هنا لفظة نفس الشاعر أو الإنسان، التي تؤمِّن الانسجام في المعنى لتحل محلها لفظة (صـدر) والقادرة على نقـل الدلالة إلى مفهـوم (الإنسان).

دال ←——— مدلول (١) ←——— مدلول (٢)

الصدر ←——— جزء من الإنسان ←——— نفس الإنسان

فالانتقال من المدلول(١) إلى المدلول(٢) لم يتم على أساس المشابهة بل على أساس المجاورة، وعلاقة المجاورة هذه هي أن كلمة (الصدر) جزء من الإنسان، فكان الانتقال من الجزء إلى الكل، كما هو مُوضَّح في الشكل السابق. ومن أمثلة ذلك قول حسَّان في وصف حال قريش بعد هجرة النبي (ﷺ) عنهم:

تَرَحَّلَ عَنْ قَوْمٍ فَضَلَّتْ عُقُولُهُمْ وَحَلَّ عَلَى قَوْمٍ بِنُورٍ مُجَدَّدِ

ففي قول حسَّان (فضلَّت عقولهم) مجازٌ مرسلٌ، علاقته(الجزئية) فالشاعر أطلق لفظ (العقول)، وأراد أصحابها (قريش) وذلك من باب إطلاق الجزء وإرادة الكل. ومن أمثلة ذلك قول حسَّان في مدح الرسول (ﷺ)

كْرِمْ بِقَوْمٍ رَسُولُ اللهِ شِيعَتُهُمْ إِذَا تَفَرَّقَتِ الأَهْوَاءُ وَ الشِّيَعُ

أَهْدَى لَهُمْ مِدَحِي قَلْبٌ يُؤَازِرُه فِيمَا يُحِبُّ لِسَانٌ حَائِكٌ صَنِعُ

ففي قول حسَّان:

(أهدى لهم مِدَحي قَلبٌ يُؤَازِرُه فيما يُحِبُّ لسانٌ حائك صنَعٌ)

مجازان مرسلان، علاقتهما: الجزئية. فقد أطلق لفظة(اللسان) وأراد(صاحب اللسان) وهو الشاعر نفسه. فالقلب واللسان لا يهديان المدح ،والحقيقة أن صاحب القلب واللسان هو من يمدح. فالشاعر لم يقصد قلبه أو لسانه بل قصد نفسه، من باب إطلاق الجزء على الكل، والعلاقة جزئية.

٦-٢-٣- *المستقبلية أي اعتبار ما سيكون*:

وذلك أن يطلق اللفظ الذي يدل على ما يكون الأمر عليه، والمراد به ما كان عليه قبل ذلك. ومن أمثلة ذلك قول حسَّان بن ثابت في المِدحة النبوية:

فَأَمَّا تَثْقَفَنَّ بَنُو لُؤَيٍّ جُذَيْمَةَ إِنَّ قَتْلَهُمْ شِفَاءُ

أُولَئِكَ مَعْشَرٌ نَصَرُوا عَلَينَا فَفِي أَظْفَارِنَا مِنْهُمْ دِمَاءُ

ففي قول حسَّان (أولئك) يريد جذيمة، ونصروا علينا أي نصروا علينا أعداءنا بتحالفهم معهم وفي قوله(في أظفارنا منهم دماء) تهديد ووعيد بأن الشاعر ومن معه من أتباع الرسول (ﷺ) سينقمون منهم (من جذيمة) وسيبطِشون بهم، فالدماء التي على الأظفار أظفار المنتقمين لم تكن في الحقيقة وإنما ستكون في المستقبل، بعد الظفر بالعدو، والانتقام منه، وإعمال القتل في صفوفه. فالمجاز مرسل والعلاقة مستقبلية باعتبار ما سيكون. فالشاعر لم يصف لنا صورة واقعية، بل صورة مستقبلية تخيَّلها بعد الظفر بالعدو والانتقام منه.

ومن علاقات المجاز المرسل الأخرى التي لم ترد في مدونة المدح النبوي لحسَّان بن ثابت وذكرها علماء البلاغة في مصنفاتهم الكثيرة، والتي وردت في القرآن الكريم أو الشعر العربي نذكر منها:

– **المسبِّبيَّة**: وذلك أن يُطلق لفظ المسبِّب ويراد السبَّب، ومن أمثلة ذلك قوله (ﷻ): ﴿**هُوَ الذِي يُرِيكُمْ آيَاتِهِ وَيُنَزِّلُ لَكُمْ مِنَ السَّمَاءِ رِزْقًا، وَمَا يَتَذَكَّرُ إلاَّ مَنْ يُنِيبُ**﴾(1). فالرِّزق هنا المطر، لأنَّ الرِّزق لا ينزل من السماء، وإنَّما الذي ينزل هو المطر الذي يروي الأرض فتأتي أُكلها ويجني الإنسان منها رزقه، وقد عمد القرآن الكريم إلى تجاوز المعنى الحقيقي إلى المجازي وذلك لعلاقة المسبِّبية، فذكر المسبِّب، وهو يريد الإشارة إلى السبب.

– **الكلية**: وذلك أن يُطلق لفظ الكل ويُراد به الجزء، ومن أمثلة ذلك قوله (ﷻ) ﴿**قَالَ رَبِّ إِنِّي دَعَوْتُ قَوْمِي لَيْلاً وَنَهَارًا، فَلَمْ يَزِدْهُمْ دُعَائِيَ إلاَّ فِرَارًا، وَإِنِّي كُلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ وَاسْتَغْشُوا ثِيَّابَهُمْ وأَصَرُّوا واسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَارًا**﴾(2). ففي هذه الآيات، أُطلق لفظ الكل وأُريد به الجزء، أي أُطلق لفظ الأصابع وأُريد به الأنامل، فالإصبع لا يُوضع كله في الأذن، بل يوضع جزء منه فقط، فأصابعهم مجاز مرسل علاقته الكلية.

– **الماضوية(اعتبار ما كان)**: وذلك بأن يُطلق اللفظ الذي يدلُّ على ما كان الأمر عليه، والمراد ما هو عليه في الحاضر، ومن أمثلة ذلك قوله(ﷻ) ﴿**إِنَّهُ مَنْ يَاتِ رَبَّهُ مُجْرِمًا فَإِنَّ لَهُ جَهَنَّمَ لاَ يَمُوتُ فِيهَا وَلاَ يَحْيَ**﴾(3) . فالمجاز المرسل في قوله (ﷻ) (من يأت ربه مجرما)، فمن المعلوم الواضح أن الإنسان إذا جاء ربه يوم القيامة، لا يكون مجرما لأنَّ أعماله تنتهي وتنقطع بموته، وقد عبَّرت الآية بالمجاز فسماه القرآن مجرما باعتبار ما كان عليه هذا العبد من الإجرام في دنياه، فالمجاز مرسل والعلاقة اعتبار ما كان.

– **المحلية**: وذلك أن يطلق لفظ المحل، ويراد به الحال فيه، ومن أمثلة ذلك قوله(ﷻ) ﴿**وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ التِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ التِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ**﴾ (4). فقوله(ﷻ):**(واسأل القرية)**، مجاز، فالقرية لا تُسأل كلها، حيوانها، وجدرانها، ونباتها، وجمادها، وإنما الذين يُسألون هم سكَّانها، فالمجاز مرسل والعلاقة محلية.

---

(١) سورة غافر، الآية:١٣

(٢) سورة نوح، الآيات: ٥، ٦،٧

(٣) سورة طه، الآية:٤٧

(٤) سورة يوسف، الآية:٨٢

-**الحالّيـــــة**: وذلك أن يُطلق لفـظ الحالّ، ويُراد بــــه المحـــلّ، ومـــن أمثلــــة ذلـــك قولـــه(ﷻ) ﴿**إِنَّ الابْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ**﴾(١) فالمجاز في (نعيم) فالأبرار إنما يكونون فـــي مكـــان عظيم، ولكن الآية لم تذكر هذا المكان وهو الجنة، وذكرت صفة أساسية من الصـــفات التـــي تحلُّ فيه وهي النعيم، فالنَّعيم إذا مجاز مرسل علاقته الحالِّية.

- **الآلية**: وذلك بأن يُطلق اسم الآلة، ويُراد به الأثر الذي ينتج عنـــها، ومن أمثلـــة ذلـــك قولـــه(ﷻ) ﴿**وَاجْعَلْ لِّي لِسَانَ صِدْقٍ فِي الاخِرِينَ**﴾ (٢) فقد ذكر اللسان وأراد ما ينتج عنـــه، فاللسان مجاز مرسل علاقته الآلية، والمراد من قوله (ﷻ)، أي: اجعل لي ذِكرا جميلا بعدي، أُذكر به، ويُقتدى بي في الخير.

٧ـ بلاغة الصورة المجازية في المِدحة النبوية عند حسّان بن ثابت:

لقد أدرك علماء البلاغة ما للأسلوب المجازي من جودة في التعبير، وقدرة على التصوير وتأثير كبير في نفس المتلقي بما يثيره فيه من انفعالات مناسبة حين يستولي علـــى النفـــوس ويفعل فيها فعل السِّحر. والصورة المجازية هي من أساليب البلاغة العربيـــة التـــي وسَّـــعت مجال التعبير والإبداع، وأضفَت على اللغة طابع الجمال. وقلنا إنَّ الصـــورة المجازيـــة قـــد وسَّعت من مجال التعبير، يقول الأستاذ «غازي يموت»: إنَّ اللفظ في المجاز: « **يُنقـــل مـــن مدلوله الأصلي إلى مدلول جديد، فيبعث على التأمُّل، ويستثير الخيـــال والتفكيـــر، ويشـــرع للمعاني آفاقـــا عريضة، ترتاح لها النفس ويستسيغها الذَّوق، لما فيها من توســـيع اللغـــة وافتتان في التعبير، وإيراد المعنى الواحد بصور مختلفة** »(٣).

كما يُعدُّ المجاز فنّا من فنون الإيجاز كذلك. وقد أفاض أهل البلاغة فـــي الحـــديث عـــن المجاز وذكر محاسنه، وبأنه أبلغ من الحقيقة. فقال«ابن رشيـــق»: « **إنَّ العـــرب كثيـــرا مـــا تستعمل المجاز، وتعُدُّه من مفاخر كلامها، فإنه دليل الفصاحة، ورأس البلاغة، وبـــه بانـــت لغتهم عن سائر اللغات... والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا فـــي القلوب والأسماع** »(٤). وقال عنه «عبد القاهر الجرجاني» « **هو كنز مـــن كنـــوز البلاغـــة، ومادة الشاعر المفلق، والكاتب البليغ، في الإبـــداع، والإحسَّـــان، والاتســـاع فـــي طريـــق**

(١) سورة المطففين، الآية:٢٢

(٢) سورة الشعراء، الآية:٨٤

(٣) علم أساليب البيان: غازي يموت، ص٢٣١

(٤) العمدة : ابن رشيق، ٢٣٢/١.

البيان»[١]. وقد أشرت في موضع سابق من هذه الدراسة إلى هذين القولين عند حديثي عن أيهما أبلغ الحقيقة أو المجاز؟

ومن أهم ما يفيده المجاز وخاصة المرسل منه:

٧-١ - المبالغة:

فإذا دقَّقنا النظر فإننا نرى أن أغلب أضرب الصورة المجازية لا تخلو من مبالغة بديعة ذات أثر في إخراج التعبير في شكل جذَّاب وأنيق: فإطلاق الكل على الجزء مبالغة، ومثله إطلاق الجزء وإرادة الكل كقول حسَّان بن ثابت:

فَنُحْكِمُ بِالْقَوَافِي مَنْ هَجَانَا وَنَضْرِبُ حِينَ تَخْتَلِطُ الدِّمَاءُ

فقول حسَّان (فنحكم بالقوافي من هجانا) فيه كثير من المبالغة إذ جعل حسَّان من القوافي مصدرا للقوة والمنعة لكل من تصدى لقتالهم، وبلاغة هذا التعبير تكمن في قوة هده القوافي التي سَمَا بها الشاعر إلى حد جعلها كالسِّلاح، وذلك عن طريق المجاز المرسل، فهو أراد أن يعلي من أشعاره، ويرفع من قيمتها إذ يجعلها لاذعة مفحمة للأعداء والخصوم. ونرى أن التعبير بالحقيقة قد يقصر عن هذا المعنى لما فيه من مبالغة وخيال.وفي قول الشاعر:

فَدَعْ عَنْكَ التَّذَكُّرَ كُلَّ يَوْمٍ وَرُدَّ حَزَازَةَ الصَّدْرِ الْكَئِيبِ

ففي قول حسَّان (ورد حزازة الصدر الكئيب) نرى أنَّ بلاغة هذا التعبير أنه يكشف بصدق عن مدى حرارة ما يحس به الشاعر كلما تذكَّر ديار لأحبة وما فعل بها الزمان. وكأنَّ الشاعر أراد أن يكتم ما يَحزُّ في نفسه، وما يلاقي في سبيل ذلك من ألم وحسرة، وهمٍّ، وغمٍّ، فهو يخاطب نفسه، ويخبرُها بأنه لا جدوى من ذكر الديار والأحبة، وكأنه يقول في قرارة نفسه: دعي هذا واصرفيه عنك، واصرفي بصرفه ما يوجعك ويهيِّج شجنك. فكل هذا الكلام يدور في خلد الشاعر ولكنه لم يصرح به، واكتفى برده إلى صدره الكئيب لما حل به بفقدان الأحبة وبقاء آثارهم. والعرب تعبِّر بالصدر عن كثرة الهموم والأحزان.

٧-٢- الإيجاز:

فالإيجاز هو مقصد من مقاصد البلاغة التي قيل عنها إنها (لمحة دالة) وقيل عنها كذلك (البلاغة الإيجاز). والإيجاز هو التعبير عن المعنى الكثير، بالعبارة الموجزة، ومن أمثلة ذلك قول حسَّان بن ثابت:

أَهْدَى لَهُمْ مِدَحِي قَلْبٌ يُؤَازِرُه فِيمَا يُحِبُّ لِسَانٌ حَائِكٌ صَنِعُ

---

(١) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، ص٦٥.

فالشاعر يريد أن يقول من خلال التعبير المجازي أن لسانه الذي هو جزء منه، يؤازر قلبه في حب الرسول(ﷺ) وشيعته، وأنَّ لسان الشاعر هو الذي كان سببا في المدح أيٍ سببا في ذكر مناقب القوم وتخليدها، ومردُّ ذلك إلى لسانه الحاذق الذي يصنع المديح ويتفنّن فيه، ولكن الشاعر اختصر هذا الكلام كله وعبَّر بالمجاز فكان الإيجاز.

٧-٣- توكيد المعنى:

إنَّ العدول عن الحقيقة إلى الاستعمال المجازي للتعبير عن معنى من المعاني من أهم أغراضه: توكيد المعنى وتقريره في نفس المتلقي، وإثارة انفعالاته، ووومن ثمَّ فإن المعنى لم ينكشف للمتلقي تمام الانكشاف، ولكنه أثار فيه انفعال التشوق والتطلع إلى معرفة دلالته المجازية التي يريدها المتكلم، حتى إذا وصل إلى ذلك أحست نفسه حينذاك باللذة والمتعة مما يستدعي توكيد المعنى المجازي فيها. ويصل الأسلوب المجازي إلى غرضه أيضا في توكيد المعنى في النفس، وإثارة الانفعال المناسب فيها عن طريق إثارة التخييل المناسب لدى المتلقي، والذي سماه البلاغيون (التمويه) ويكون بانتقاء الألفاظ الموحية، ذلك لأن الصورة الإيحائية التي ترسمها لفظة ما في نفس المتلقي، كلَّما كانت مناسبة ملائمة، فإنها تعمل على تحسين المعنى المراد، ونقله وتوكيده وإثارة النشوة فيه. ومن أمثلة ذلك قول حسَّان بن ثابت:

دَيَّارٌ مِنْ بَنِي الحَسْحَاسِ قَفْرٌ تُعَفِّيهَا الرَّوَامِسُ وَالسَّمَاءُ

فقد انتقى الشاعر لفظة (السماء) في تعبيره المجازي دون غيرها من قاموسه اللغوي التي لها دلالات مماثلة. وذلك لأن الدلالة الإيحائية التي ترسمها لفظة (السماء) في مخيلة الإنسان العربي نظرا لكون السماء مصدر رزق، والسماء في بيئة العربي الجدبة مصدر للخير والخصب والنماء والعطاء. ومن هنا كان للفظة (السماء) جرس خاص وموقع مميِّز فهو مدعاة لبعث النشوة والطرب في نفس العربي. ويبدو أن هذا الجو الانفعالي المناسب لا يمكن الوصول إليه لو عُدل عن هذا الاستعمال المجازي إلى التعبير الحقيقي المباشر.

خاتمة البحث:

من خلال دراستي لبلاغة الصورة المجازية في المدحة النبوية عند حسان بن ثابت الأنصاري، خلصت إلى بعض النتائج لعلَّ أهمها:

- أن الشاعر يُعدُّ من فحول شعراء المدح النبوي في عصر صدر الإسلام، وإن لم يكن هو الوحيد في هذا الفن، فقد كان ضمن كوكبة من شعراء الدعوة الإسلامية الذين كانوا

ينافحون بشعرهم عن رسول الله صلى عليه وسلم ويذودون عنه، ويــردُّون علــى أهــاجي المشركين وأراجيفهم أمثال: عبد الله بن رواحة، وكعب بن مالك وغيرهما...

- أن الشاعر حسان بن ثابت قد أبدع في الكثير من صوره المجازية، ووُفِّق إلــى حــدٍّ بعيد في مِدحياته من حيث جودة التعبير، وقدرته علِى التصوير، ولا يخفى على أحد ما فــي العدول عن الحقيقة من توكيد للمعنى في نفس المتلقِّي وإثارة لانفعالاتــه النفســية وشــعوره بالمتعة واللذة.

- صحيح أن الكثير من علاقات الصورة المجازية المرسلة التي خلــت منهــا المِدحــة النبوية في شعر حسّان، وقد يُعزى ذلك إلى سمة بارزة تكاد تكون الطابع الغالب فــي شــعر الفترة كلِّها ــ وبالخصوص عند شعراء الدعوة الإسلامية ــ الذي وصفه الكثير مــن النقــاد القدماء بالضعف باللليونة لأنه ولج باب الخير، هذا من جهة، وربَّما لاحتفاء حسَّان بــالمعنى بعيدا عن بهرج اللفظ وزخرفه من جهة أخرى.

قائمة المصادر والمراجع:

١- الإتقان في علوم القرآن: السيوطي، تح أبو الفضل إبــراهيم، المكتبــة العصــرية، صــيدا، ١٩٨٨.

٢- أساس البلاغة: الزمخشري، تح عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت.

٣- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت.

٤- الإيضاح في علوم البلاغة: القزويني، شرح عبد المــنعم خفــاجي، دار الكتــاب اللبنــاني، بيروت، ط٢، ١٩٧٥.

٥- الإيمان: ابن تيمية، تح يوسف الغزال، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.

٦- التلخيص في علوم البلاغة: القزويني، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتــاب العربــي، بيروت، ط٢، ١٩٠٤.

٧- الحيوان: الجاحظ، تح يحيي الشامي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط٣، ١٩٩٠.

٨- الخصائص: ابن جني، تح محمود علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت.

٩- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تح محمد رشــيد رضــا، دار المعرفــة، بيــروت، ١٩٨١.

١٠- الصناعتين: أبوهلال العسكري، تح مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

١١- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: صبحي البســتاني، دار الفكــر اللبنــاني، بيــروت، ط١، ١٩٨٦.

١٢- علم أساليب البيان: غازي يموت، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٩٥.
١٣- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق، تح عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، ط١، ١٩٨٦.
١٤- الفرق بين الفرق: البغدادي، تح محمد بدر، مطبعة المعارف، القاهرة، ١٩١٠.
١٥- فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث: لطفي عبد البديع، مكتبة لبنان والشركة المصرية، ط١، ١٩٧٦.
١٦- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، تح محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٣٩.
١٧- مجاز القرآن: أبو عبيدة معمر بن المثنى، تعليق فؤاد سيزكين، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٨٤.
١٨- المعجم الأدبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
١٩- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: فؤاد عبد الباقي، دار الأندلس، بيروت.
٢٠- مفتاح العلوم: السكاكي، دار الكتب العلمية، بيروت.
٢١- النكت في إعجاز القرآن: الرماني، تح أحمد خلف الله ومحمد سلام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨.

لف العد

القاسمي ملف بحوث بحوث

العدد

التراث العربي
124-123

الوحدة الفنية في الشعر الجاهلي
ـ زهير أنموذجاً ـ

أ.د. حسين جمعة(*)

المقدمة:

لم تكن الأمة العربية طفرة في التاريخ، وحضارتها ــ على كل صعيد ــ لم تنشأ من الفراغ أو العدم، فهي حضارة أصيلة مرتفعة عن العبث والشك، ولاسيما تلك المرتبطة بالثقافة والأدب والقيم الإنسانية النبيلة. ويحلو لبعض أبنائها أن يصوّبوا سهامهم نحو هذه الحضارة محاولين اتهامها باختلاقات كثيرة، منذ القديم كما يستشف من قوله تعالى: ﴿وقالوا: أساطير الأولين اكتتبها فهي تُمْلى عليه بكرة وأصيلا﴾ (الفرقان ٢٥/٥).

ومن هنا تزداد مشروعية البحث عن الحقيقة والسؤال حول استمرار القديم في الجديد أو التراث في المعاصرة؛ وما قيمة ذلك؟ كما تزداد مشروعية السؤال: إلى أي حدٍّ نستطيع أن

(*) رئيس اتحاد الكتاب العرب، أستاذ الأدب القديم في جامعة دمشق.

نثري النص القديم بوساطة الرؤى النقدية والفكرية المعاصرة ما دام يحتمل هذه الرؤى؟ وهل نستطيع أن نجعل النص منفتحاً على وجوه الفن والنقد والأدب في أزمنة شتى.؟

وكذلك فإن فكرة القطيعة مع الماضي تراود عقلَ عدد غير قليل من النقـاد المعاصـرين ومثقفيهم و.. وهم يتداولون التجربة الغربية مثلاً لما يذهبون إليه في الفلسفة والفكـر والفـن والأدب بل الحياة برمتها...

وكان كل فريق يعرض أدلته العقلية والمادية بين يديه على أنّه صاحب الحـق والحقيقـة والرؤية الصائبة بينما يرى أن الفريق المقابل لا يملك حظّاً من المصداقية، وكل منهما كـان يتوقع أن المتلقي (القارئ) ــ في عملية التلقي ــ مأخوذ بما يذهب إليه دون غيره، إذ يظـن به أنه خارج الحضور الفاعل في الساحة النقدية والفكرية.

وإذا كان هذا التصوّر نفسه يُبرز أن المبدع لا يمكنه أن يخرج من جلباب الآباء والأجداد، فهو يكشف ــ في آنٍ معاً ــ أن الإبداع الأدبي لديه ثورة فنية على التقاليد الثابتة، وهذا الذي يقال عنه: استمرار القديم في الجديد، وفق مبدأ المثاقفة المستمرة لدى الذرية البشرية وهو ما تنبه عليه القدماء وتناولوه بالدرس.

وفي صميم هذا الاتجاه أو ذاك دخل في عملية قراءة النّص القديم ونقده مَن عجزت أدواته ومعارفه عن السباحة في شواطئه، لأنه لم يدرك ــ أصلاً ــ أن النص القديم صرخة الـذات المنفعلة بالقلق الوجودي والبيئة المركبة وفق التجربة الواقعية والمتخيّلة... ثم وجدنا الجـاحظ (ت٢٥٥ هـ) وابن قتيبة(ت٢٧٦ هـ) وابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـــ) والحـاتمي (ت ٣٨٨ هـ) وابن رشيق (ت٤٦٣ هـ) وحازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) وغيرهم يجيلون النظـر في وحدة البيت أو وحدة النص، ويدلون بآرائهم في البنية لكل من المقطع والقصـيدة سـواء كانت بسيطة أم مركبة. وقد قال حازم القرطاجني في هذا المجال: «إن من القصائد ما يقصد فيه التقصير، ومنها ما يقصد فيه التطويل ومنها ما يقصد فيه التوسط بين الطول والقصـر... والقصائد منها بسيطة الأغراض، ومنها المركبة؛ والبسيطة مثل القصائد التي تكـون مـدحاً صرفاً أو رثاء صرفاً، والمركبة التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشـتملة على نسيب ومديح. وهذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق»[(١)].

ولعل ذلك كله يضع الباحثين المبدعين أمام مسؤولياتهم؛ بوصفهم قـادرين علـى تجـاوز التراجع الفكري والفني والنقدي واللغوي الذي تغلغل في جنبات آراء عدد مـن المعاصـرين ومناهجهم وكتبهم وأبحاثهم... وهو تراجع يؤكد انحدار الوعي بالموروث وقيمته؛ بمثـل مـا يعبّر عن تراجع المسؤولية في مواجهة الواقع النقدي الذي يزداد انحرافاً ــ على صعيد اللغة

(١) انظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٣٠٣ وما بعدها.

والأدب ــ يوماً بعد يوم، على الرغم من الثروة الأدبية والفكرية العظيمة التي نملكها... ما يفرض علينا إعادة النظر بوحدة البناء الفني للقصيدة المركبة بادئين بالبناء الداخلي.

١ ـ وحدة البناء الفني الداخلي

لا يمكن للإبداع أن يدخل في باب التلقائية ــ وإن اقتضى الموهبة والفطرة السليمة ــ ولا يأبه بالمصادفات لأنه تمثل لثقافة تراكمية منظورة وغير منظورة... وهو ــ كذلك ــ أدخل في باب قوة الحدس، والحساسية المرهفة، والخبرة المتّقدة بالتكيّف مع كل ما يتلقاه...

وقد أثبت الإبداع الأدبي ــ أيضاً ــ أنه قادر على عبور الأزمنة والأمكنة بوصفه أنموذجاً للاتباع والابتداع؛ والإلهام... فالمبدع ــ أي مبدع، وأياً كان جنسه أو انتماؤه أو نوع ما يبدعه ــ يَعْبُر بنصه بين أزمان عدّة قريبة وبعيدة ليصل إلى المتلقي الأخير، وقد فرض نفسه عليه طارداً من ذهنه نظرية (موت المؤلف) التي ابتكرها المبدع والناقد الفرنسي (رولان بارت)... على حين أن النص الجاهلي ينطبق عليه مفهوم (النص المفتوح)، على نحو كبير، ولكن هذا النص المفتوح لا يعطي عنان قيادته إلا لناقد خاص امتلك صفات كثيرة[١].

وكان الناقد القديم ــ على ما قيل في نمطية النص الشعري ــ قادراً على اختراق المألوف أو المنظومة الأدبيّة المعروفة آنذاك في أي غرض يتطرق إليه بوصفه يبني قصائده أو مقطعاته في إطار الوحدة الفنية ووظيفتها النفسية والاجتماعية المنبثقة من العامل الذاتي والموضوعي. ومن ثم أخذت البنية المعمارية للقصيدة أو المقطّعة أو الأبيات المفردة شكلها الذي ارتضاه مبدعها وصممه في إطار وحدة البناء الداخلي من جهة والبناء الخارجي من جهة أخرى.

وإذا كنا سنتناول الوحدة الفنية في القصيدة المركبة فإن ذلك لا يعني افتقاد أنماطها في القصيدة البسيطة والمقطوعة، وإن غلب على هذه وتلك وحدة الغرض على غيرها... علماً أن الشعراء في كل الحالات تناولوا البنية المعمارية من خلال ارتباط المعاني الثواني بالأوائل، وفق ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١ هـ) في نظرية النظم[٢].

ومن هنا ندرك أن الوحدة الفنية بما حازه النص الأدبي من شرف المعنى وجزالة اللفظ، وملابسة كل منهما للآخر؛ والتحام أجزاء النظم، والإصابة في التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له[٣]... فضلاً عن دقّة الهدف؛ والطبيعة اللغوية المثيرة، لفظاً وأسلوباً، والإيقاع

---

(١) انظر كتابنا (المسبار في النقد الأدبي ــ شروط القارئ).

(٢) انظر دلائل الإعجاز ٨١ و ٩٣ و ٩٨ و ٤١٠.

(٣) تعد هذه الصفات أبرز معايير نظرية (عمود الشعر) انظر شرح ديوان الحماسة ٩ ــ ١١.

والقافية والصور الجمالية المؤثرة والفاعلة تعد بنية داخلية متكاملة وموحدة؛ علاوة على أنها صورة موازية للبنية الفنية الخارجية على صعيد الفرد والجماعة، والواقع، ثم هي صورة موازية للثقافة والقيم المنتشرة آنذاك بكل صورها كما انتهى إليه الدكتور نصرت عبد الرحمن في بحثه (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ــ مفاهيم الوحدة)[1]... وهو ما يقترب ــ اليوم ــ من مبدأ التناص الذي يجعل النص بؤرة واحدة لألف بؤرة؛ ما يؤكد أن مبدأ التناص لم يعد مجرد مبدأ فني عرضي؛ وإنما صار أسلوباً جديداً لتوحيد المعاني المعبرة عما يبتغيه المبدع، فضلاً عن توحيد الأشكال الفنية في شكل واحد.

وحين ركز (ابن رشيق) وحدة القصيدة في وحدة البيت فإنه ركز على ثلاثة عناصر (المبدأ والخروج والمنتهى)[2] وكأنه يرمز فيها إلى هذا المنهج الموروث للقصيدة.

وترتبط وحدة البيت بغيرها برابطة القِرَان التي ذكرها الجاحظ[3]؛ والقران «أن تترابط أبيات القصيدة ويأخذ بعضها بحجز بعض، وهو ما عبر عنه في الاصطلاح الحديث بالتسلسل المنطقي»[4].

وإذا كان القدماء قد اختلفوا في وحدة القران فيما إذا كانت تكمن في البيت وأخيه، أم في البيت وابن عمه[5]، وحكموا ــ في ضوئها ــ على جودة الشعر وأسبقية صاحبه فإن بعض المحدثين نفى وجودها راداً على من ذهب إليها فقال: «لسنا مع الباحث أيضاً في أن نحمل لفظة (قران) أكثر مما تحتمل عند القدماء الذين لم يريدوا لها المشابهة وصلاحية الأبيات لأن تكون إلى جانب بعضها بعضاً، ولا نستطيع أن نفهم أكثر من هذا ونذهب إلى أن القران كان يعني عندهم التسلسل المنطقي الذي ليس كل شيء في وحدة القصيدة»[6] .

ونرى أن وحدة القران تستند إلى وحدة البيت في صميم جودة السبك والتحام أجزاء القصيدة وفق مفهوم وحدة المعنى[7] لبناء الأبيات في المقاطع الشعرية، ثم إنها ترتبط فيما بينها بوحدة الشعور ووحدة البنية الفنية التي وفرتها القافية والوزن الواحد، والفكرة الجامعة

---

(١) انظر الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ١٤٥ ــ ١٤٦.

(٢) انظر العمدة ١/٢١٧ وما بعدها.

(٣) انظر البيان والتبيين ١/٦٨.

(٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ٢٨٧ و ٢٨٨.

(٥) انظر البيان والتبيين ١/ ٢٠٦ والشعر والشعراء ١/ ٢٩. والموشح ١٩٢.

(٦) بناء القصيدة العربية ــ يوسف حسين بكار ــ ٤٧٠ و ٤٧١.

(٧) انظر أثر الشعر الجاهلي في النقد ٣٢.

للدلالة الكلية. ولهذا قال بعض النقاد القدامى: «البيت ينبغي أن يشبه البيت الذي يجاوره شبهاً قوياً يماثل ما نجده من الشبه بين الأخوة»(١)...

ونعتقد بأن وحدة القران في الأبيات المفردة المتتالية تختلف عن الوحدة المتدرجة التي نفذ إليها ابن رشيق في كتابه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه) وخصَّها بالحكايات(٢)، والأشعار التي تنحو منحاها، مع ميلنا إلى أن وحدة القران تجعل (من العمل الفني وحدة متكاملة)(٣). ومن أراد أن يتعقب هذه الوحدة المتكاملة مع وحدة الغرض يمكنه أن يأخذ أي قصيدة مركبة لزهير ليجد مصداق ذلك. ولا شيء أدل عليه من قصيدته في مدح حصن بن حذيفة بن بدر إذ بدأ القصيدة بأربعة أبيات خصصها للنسيب، وهي أبيات متعانقة لفظاً وأسلوباً وصوراً تتركز في دلالة ذهاب الشباب، والتحسّر عليه؛ وقد شرع العذارى ينادونه: إنما أنت عمنا، ومطلعها:(٤)

صحا القلْبُ عن سلمى وأَقْصَرَ باطلُه ... وعُرّيَ أفراس الصبا ورواحلُهْ

ثم انعطف في أبيات أربعة موازية نحو الطلل الذي زالت ملامحه الواضحة الجميلة وتحولت إلى خراب؛ علماً أن البيت الأول يكاد يكون مطلعاً آخر للقصيدة؛ إذ قال:

لمن طلل كالوحي عافٍ منازلُهْ ... عفا الرسُّ منه فالرُّسَيس فعاقلُهْ

ثم يتناول حديثاً ابتدائياً عن الفرس الذي خرج عليه للصيد في أربعة أبيات، ومن بعد يخلط بين وصفه ووصف مشهد صيد الحمر الوحشية.

ونشير إلى بداية مقطع وصف الفرس ثم بداية مقطع المدح وهما مقطعان يتقاطعان في الدلالة وكل منهما وجه للآخر، إذ يقول:

صبحت بممسود النواشر سابح ... مُمَرٍّ أسيل الخدّ نَهْدٌ مراكلُهْ

[تميم فلوناه] فأكمل صُنْعُه ... فَتَمَّ وعَزَّته يداه وكاهله

ثم يقول:

فردَّ علينا العَيْرَ من دون إلفه ... على رَغْمِهِ يدمى نَسْاه وفائلُهْ

ورُحْنَا به ينضو الجيادَ عشيَّة ... مُخَضَّبةً أرساغُه وحوامُلُهْ

---

(١) البيت المتفرد في النقد العربي القديم ٢٧ وانظر فيه ٢٨. وانظر ما ذهب إليه د. عبد الحكيم راضي في وحدة البيت ووحدة القصيدة في النقد (مجلة الشعر ــ عدد ٨ ــ أكتوبر ١٩٧٧م).

(٢) انظر العمدة ١/٢٦١ ــ ٢٦٢.

(٣) مفهوم الخيال في النقد القديم ١٦٦.

(٤) انظر القصيدة كاملة في شرح شعر زهير ١٠١ وما بعدها.

وصفة الجواد المتفرد الكريم الأصيل هي صفة حذيفة إذ يقول في بداية مدحه:

وأبـــيضَ فيّـــاضٍ يـــداه غمامـــة	علـــى معتفيـــه مـــا تُغـــبُّ فواضـــله
بكـــرتُ عليـــهِ غُـــدْوةً فوجدتُـــهُ	قُعـــوداً لديـــه بالصـــريم عواذلـــه
يُفَدّينـــه طـــوراً وطـــوراً يلُمْنَـــه	وأعيـــا فمـــا يـــدرين: أيـــن مخاتلُـــه
فأعرضْنَ منـــه عـــن كـــريم مُـــرزَّأ	جمُوعٍ على الأمر الـــذي هـــو فاعلـــه
أخـــي ثقـــه لا تهلـــك الخمـــرُ مالـــه	ولكنـــه قـــد يهلـــكُ المـــالَ نائلـــه
تـــراه إذا مـــا جئتـــه مـــتهللاً	كأنـــك تعطيـــه الـــذي أنـــت ســـائله

ويتابع الشاعر مدح حصن وفق هذه النهج من وحدة القران المعانقة لوحـــدة الموضـــوع، حتى يأتي على كل ما يريد في إطار فكرة جامعة مستندة إلى غرض واحد، وهو بيان صفات ممدوحه والثناء عليه ما يثبت أن القصيدة تحضر حضوراً كاملاً وتجسد وحدة دلالية متساوقة من أولها حتى آخرها، على الصعيدين الداخلي والخارجي معاً.

وهذا ينقلنا إلى الحديث عن البناء الخارجي للقصيدة المركبة.

١ ـ وحدة البناء الفني الخارجي:

يبدو لي أن الشعر القديم حقق وحدته الفنية في مكانها الطبيعي في صميم البيئة الطبيعيـــة والاجتماعية والفكرية التي تأصلت في الشخصية العربية الجاهلية؛ فالبيئة الطبيعية تجمع فـــي تكامل عجيب بين الحيوانات الضعيفة والقوية؛ وكل منها له مجاله الحيوي والجغرافي، الـــذي يعيش فيه. وهي تتقاطع في هذا مع الجاهلي في وسطه الجغرافي، ما يجعلها لا تفارق حياته، لأنه يعتمد عليها في شؤونه كلها. لهذا تقفز صورتها بشكل إرادي أو لا إرادي إلـــى ذاكرتـــه ومخيلته، ثم قصيدته؛ ما يعني أن بنية القصيدة صورة موازية للبيئـــة الطبيعيـــة. فالقصـــيدة المركبة تجمع مشهد الأطلال إلى جانب الرحلة والظعائن ومشاهد الحيوان، قصرت أم طالت ثم الغرض وما يدل عليه. ثم إن بنية هذه القصيدة صورة موازية للبنى الاجتماعيـــة القبليـــة، فهي صورة للفرد المتميز بذاته، ثم الأسرة المستقلة في بيتها من الشَّعَر ــ ولعل هـــذا ســـبب تسمية البيت الشعري باسمه ــ ثم العشيرة والقبيلة، ثم في اجتماعهـــا وتفرقهـــا فـــي طلـــب النُّجعة... أي لمَّا كانت هوية الشخصية العربية تستند إلى وحدة الفرد في إطار القبيلـــة؛ ثـــم وحدة بيت الشَّعَر للأسرة في صميم بيوت العشيرة أو القبيلة كانت القصيدة الجاهلية تعبر عن ذلك... وإذا كان البيت الشعري يجسد وحدة دلالية مستقلة؛ كما ذهب إليـــه الـــدكتور محمـــد

غنيمي هلال(١) وشوقي ضيف(٢) فإنها وحدة تتناسق مع الوحدات الأخرى المماثلة لها في ترتيب ملموس للقصيدة المركبة، كما حدثنا عنه ابن قتيبة ــ من قبل ــ، ثم توقف عنده غير ما باحث من المحدثين، فمنهم من رأى القصيدة تتصف بالوحدة المعنوية مثل الدكتور نوري حمودي القيسي؛ ثم طه حسين في حديثه عن قصيدة لبيد(٣)، ولعلها مستمدة ــ أيضاً ــ من الجاحظ حين تناول علاقة مشهد الحيوان بالغرض الشعري، ومنهم من رآها تتصف بالوحدة الحيوية مثل الدكتور محمد النويهي، ثم الوحدة النفسية التي انتهى إليها محمد خلف الله أحمد والعقاد ثم عز الدين اسماعيل(٤) علماً أن الدكتور عز الدين ذهب مذهب المستشرق (فالتر براونه) في عدم ربطه النسيب بالغرض الأساسي؛ وجعل وحدة البيت مقابل وحدة القبيلة برمتها، وهي تختلف في مكوناتها عن القبيلة الأخرى دون أن يهمل الفرد والأسرة، وإن لم يكن رأيه مطابقاً لما ذهبنا إليه؛ إذ قال: «إن الفكرة البنائية في القصيدة العربية تعبّر أحسن تعبير عن ذلك النظام الاجتماعي القبلي الذي كانت حياة العرب مرتبطة به، فالوحدة التي تمثلها القبيلة تتمثل في البيت من الشعر. فإذا كان المجتمع كله عدداً هائلاً من القبائل المستقلة في كل شؤونها، والتي لا يربطها بغيرها إلا الدم، فكذلك الشأن في القصيدة العربية، فهي ــ كما رأينا ــ مجموعة من الوحدات (الأبيات) المستقلة بذاتها، والتي لا يربطها بغيرها إلا القافية. والوحدة المستقلة في القصيدة (البيت) تتكون من مجموعة من العناصر المتشابكة المتعاونة التي تعمل جميعاً في تفاعل وانسجام داخل إطار هذه الوحدة، تماماً كما يعيش أفراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم. وإذا كانت القبيلة هي الوحدة المتكررة في المجتمع البدوي فكذلك كان البيت هو الوحدة المتكررة في القصيدة»(٥) .

ويمكن للمرء أن يذهب إلى أن النقاد المحدثين قد استمدوا رؤيتهم عن هذه الوحدة من ابن قتيبة في تناوله لبنية القصيدة؛ إذا أهملنا تأثرهم الشديد بما وجدوه عن مفهوم الوحدة في النقد الغربي. وأياً كانت الوحدة طبيعة ونوعاً فهي تستند إلى معمارية القصيدة وترتيب مقاطعها ومشاهدها وفق الصورة التي ارتضاها المبدع ورغب فيها، وحرص على ما تواضع عليه

---

(١) انظر النقد الأدبي الحديث ٤٠٢.

(٢) انظر العصر الجاهلي ٢٢٤.

(٣) انظر حديث الأربعاء ٣٠/١.

(٤) انظر كتاب ابن الرومي؛ حياته من شعره ــ للعقاد، وكتابي الأسس الجمالية في النقد العربي، والتفسير النفسي للأدب للدكتور عز الدين اسماعيل ومن الجهة النفسية للدكتور محمد خلف الله أحمد.

(٥) الأسس الجمالية في النقد العربي ٣١٣.

القدماء جيلاً إثر جيل؛ وحقق لهم عناصر نظرية (عمود الشعر) التي استنتجها المرزوقي[١] من قصائد السابقين له؛ وآرائهم، وكنا قد أشرنا إلى أبرزها قبل قليل .

ولا يسعنا في هذه الإطلالة على البناء الفني الخارجي للنص القديم إلا أن نقول: لم يعد أحد قادراً على الاستغناء عنه؛ فقد أصبح ضرورة لازمة للمعنيين بشؤون الأدب والنقد، والثقافة، واللغة من المختصين وغيرهم لكي يفهموا حياة أبناء العصر الجاهلي. وهذا هو الذي فرض علينا إعادة النظر في البناء الفني الخارجي للقصيدة الجاهلية المركبة؛ واختيار زهير أنموذجاً لها بوصفه ثالث الطبقة الأولى من الجاهليين[٢]؛ فضلاً عن أنه اعتمد طرائق عدة في قصائده المركبة. فلما استعمل الأطلال والنسيب والمدح والحكمة في معلقته احتفى بالرحلة والنسيب ومشهد الصقر والقطاة والهجاء في كافيته كما سيأتي؛، على حين جمع بين النسيب والأطلال ومشهد الفرس والحُمر والمدح في لاميته التي مدح بها حصن بن حذيفة بن بدر الفزاري ــ كما سبق ذكره ــ وكان حريصاً في ذلك كله على تناسق الوحدات الفنية الثلاث التي سنتناولها وهي وحدة الحياة؛ والوحدة النفسية ووحدة الموضوع.

١ ـ وحدة الحياة:

تبين لنا من خلال الإطلالة السابقة أن الأدب القديم يعدُّ الحامل الفني والموضوعي لقيم فنية وفكرية، وتاريخية واجتماعية تفيض بأسرار متوهجة؛ على صعيد الفكر والعقيدة والسلوك، فهو أدب للحياة قبل أي شيء آخر. لهذا كتب الباحثون الدراسات الكثيرة المعبرة عن ذلك، وجعلوه مادة توثيقية لدراسة الحياة الجاهلية والمواضع الجغرافية كما فعل الدكتور طه حسين في كتابه (حديث الأربعاء)، والدكتور أحمد الحوفي، في كتابه (الحياة العربية من الشعر الجاهلي)، والدكتور محمد النويهي، في كتابه (الشعر الجاهلي ــ منهج في دراسته وتقويمه)، ويوسف خليف، في كتابه (الشعراء الصعاليك)[٣]، وحمد الجاسر، في كتابه (المعجم الجغرافي)، وابن بليهد النجدي، في كتابه (صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار)، وغيرهم... بل ذهب كثير من الدارسين إلى أنه ما يزال يحتفظ بكثير من رموز الحياة الغارقة في القدم، فهو يشي بأساطير لا حصر لها كما فعل الدكتور إبراهيم عبد الرحمن؛ ومصطفى ناصف، وعلي البطل، ونصرت عبد الرحمن، وعبد الجبار المطلبي،

(١) انظر شرح ديوان الحماسة ٩ ــ ١١.

(٢) انظر طبقات فحول الشعراء ٥١/١ وما بعدها.

(٣) انظر كتابنا (الحيوان في الشعر الجاهلي) فهو يعالج أشياء غير قليلة من حياة الجاهليين وعقائدهم.

وغيرهم... اللهم إذا تجاوزنا الدراسات النقدية والفنية واللغوية والنحوية والعروضية التي قامت على الشعر الجاهلي...

ولعل عدداً من الباحثين يرى أن المبدع يعيد ــ أحياناً ــ إنتاج صوره وفق رؤيته وخياله المبدع المبتكر، مشكِّلاً إياها بأسلوب جديد يوحد فيما بين أفكارها استناداً إلى ما يعرف ــ اليوم ــ بالتناص، في الوقت الذي تصبح تجربة الحياة لديه مصدراً آخر في إعادة إنتاجه؛ وإن كان لا يتخلى ــ في أحيان أخرى ــ عن الخيال التقليدي المحافظ في نقل مروياته ومشاهداته إلى القارئ. ويعد زهير بن أبي سُلمى من أبرز الشعراء المبدعين الذين اشتهروا بهذا كله وفق ما عُرف عنه بأنه رأس مدرسة (عبيد الشعر)، وهو ــ أيضاً ــ يتماهى في نصه كما يتماهى في حياته مستلهماً كل صورة عاشها أو سمعها أو رآها، علماً أنه لا يقول الشعر إلا بالحق؛ وفق ما عبَّر عنه في قوله إبان شبابه:[1]

وقد أغدو على شَرْبٍ كرام	نشاوى واجدين لما نشاء
لهم راحٌ وراووق ومِسْكٌ	تُعَلّ به جلودهم وماء

فقصيدته صورة موازية لحياته وحياة قومه، فهو يستمد فنه الشعري من واقعه قبل اعتماده على أساتذته، ويركز فيه على عنصر الحركة بوصف حياة القوم قائمة على الترحال من أرض إلى أرض تقلهم، وسماء تظلهم.. ولهذا كثرت نعوت الوصف التعددي للتعبير عن معاناة الترحال والحياة الاجتماعية القاسية؛ ولاسيما تلك القائمة على التشبيه سواء كان تشبيهاً فنياً إيمائياً أم كان تركيباً خيالياً يصطنعه المبدع لإظهار ما في ذهنه، أم تمثيلياً يتناول فيه صورة بصورة... ومن ثم **يتناول كل ما حدث في حياة المجتمع وفق وحدة البيئة الطبيعية الجامدة والمتحركة والبيئة الاجتماعية التي فرضت نفسها على الجميع**، وفي صميم حياة اقتصادية ومناخية لا ترحم كما نراه في صورة الأطلال وصورة الرحلة والخليط. وتعد كافيته الشهيرة التي هجا فيها الحارث بن ورقاء الصيداوي من بني أسد من أكثر الشواهد انطباقاً على هذا؛ وأولها[2]:

بانَ الخليط ولم يأووا لمن تركوا	وزودوك اشتياقاً أيةً سلكوا
ردَّ القِيانُ جِمالَ الحي فاحتملوا	إلى الظهيرة أمْرٌ بينهم لبِكُ
ما إن يكاد يُخلِّيهم لوجهتهم	تخالُجُ الأمر إن الأمر مشترك

(١) انظر شرح شعر زهير ٦٤.

(٢) شرح شعر زهير بن أبي سلمى ــ ص١٢٧.

فإذا تركنا صورة الخليط وما تمثله من مفهوم التناص بين الشعراء ــ بوصف التناص وحدة فنية جامعة ــ فإن هذه الصورة تدل على أنموذج حياة القوم آنذاك[(١)]. فهناك قبائل عدّة اشتركت مدة من الزمن في أماكن واحدة حتى إذا صوّح النبات وجفّت المياه قررت كل قبيلة الرحيل إلى منازل أخرى أو أن ترجع إلى منازلها الأصلية... وحين أزمع القوم على الرحيل شرع قلب الشاعر ينتفض بين جنبيه لأن تلك المرأة التي علقها قلبه سترحل مع قبيلتها إلى جهة ما، وكأنها نسيت ذكرياتهما معاً، ولم ترحم قلبه الذي يطير شوقاً وراءها. ثم ينعطف إلى الخلف ــ على مبدأ فن القصة هذه الأيام ــ فيصور لنا ما فعلت قيان الحي اللواتي حاولن حبس الجمال في المكان إلى أن يحين وقت الرحيل، لأن القوم لمّا يتفقوا على وجهة الرحلة؛ ما المنازل التي سيتجهون إليها؟ لقد حَدَث بينهم هَرَج ومرج نتيجة اضطراب الآراء إلى أن اتفقوا على أمر واحد، إنهم سيتجهون إلى ماء بشرق جبل سلْمى كما ينتهي إليه في بيت لاحق[(٢)]...

ثم انتقل إلى رسم صورة مختصرة لرحلة الظعائن، ولكنها دقيقة ومعبرة عن فراق محبوبته التي يتشهّى لقاءها كما يتشهى عودة ماله وراعيه، فيرحل على ناقته التي تشبه في سرعتها سرعة النعام؛ بيد أنه يؤثر أن تشبه راحلته فرساً عتيقاً قادرة على تلبية رغباته في صيد الحمر الوحشية...

وما يزال زهير يلح على عنصر التفرد والقوة التي تتميز بها أحداث الدهر ثم الناقة فالفرس فالصقر؛ ثم الحارث بن ورقاء الصيداوي الذي نال من إبل زهير وراعيه... كما طارد ذلك الصقر قطاةً ضعيفة حاولت أن تحتمي بما تراه في التلال والغيطان إذ قال:

ثم استمرت إلى الوادي فألجأها ... منه وقد طمع الأظفار والحَنَكُ

حتى استغاثت بماء لا رشاء له ... من الأباطح في حافاته البُرَك

مُكَلَّل بأصول النبت تنسِجُه ... ريح خريق لضاحي مائه حُبُك

كما استغاث بسَيْء فَزٌّ غيطلةٍ ... خاف العيونَ فلم ينظر به الحشك

فزلَّ عنها وأوفى رأس مرقبة ... كمَنْصب العِتْر دَمَّى رأسه النُّسُك

وكأني بالشاعر يتمسك بأمل لا ينقطع في تحقيق رجائه، ونجاة راعيه كما نجت تلك القطاة من الصقر.

---

(١) انظر مثلاً: ديوان عبيد بن الأبرص ٢٩ ــ ٣٠ و ٤٧ و ٥٢ و ٦٧ ــ ٦٨ و ٧٩ و ٨٣ و ٩١ و ٩٨ وديوان بشر بن أبي خازم ١ ــ ٢ و ٣٥ و ٤٩ و ٥٤ و ٦١ ــ ٦٥ و ٨٠ و ١٢٩... وديوان أوس بن حجر ٦٣ و ٩٤.

(٢) انظر مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ١٩٣ ــ ١٩٥.

ومن ثم فإذا كانت اللغة والصور في المشهد السابق بينه وبين سابقيه مشتركة فإنها في تشعباتها وأجزائها البنيوية تتجه اتجاهاً دلالياً خاصاً في حضوره الموحِّد. وكذا هي صوره المستمدة من ميراث أساتذته (بشامة بن الغدير وأوس بن حجر وأبيه)، ولكنه أدارها في أسلوب تصويري يلبي ما استقر في ذهنه من تجربته مع الحارث بن ورقاء، أي إنها تعبر عن الرؤية الذاتية والاجتماعية التي تتوق إلى الحلم الأبدي في إرساء أغنيات الكرامة التي تطرد المخاوف والآلام من كل أرض تمتد إليها يد العبث. فالقصيدة موجهة إلى الحارث الذي أغار على بني عبد الله بن غطفان فغنم، واستاق إبل زهير وراعيه يساراً، فأرادها صرخة في وجه الفعل القبيح الذي قام به؛ ولهذا لا ينسى أن يتحدث فيها عن قيم الجوار وأهميته في حياة الناس والحفاظ عليه. ومن ثم جاء مقطع الهجاء بعد البيت الذي نجت فيه القطاة بكل دلائله الرمزية على فكرة الانتصار للحياة وبدايته قوله:

هـلاَّ سـألت بنـي الصـيداء كُلهـم	بـأي حبـل جـوار كنـت أمتسـك
فلـن يقولـوا بحبـل واهـنٍ خَلَـقٍ	لو كان قومُـك فـي أسـبابه هلكـوا
يـا حـار لا أُرمـيَنْ مـنكم بداهيـة	لـم يلْقَهـا سُـوقة قبلـي ولا ملـك
أردد يسـاراً ولا تعنُـفْ عليـه ولا	تمعـك بعرضـك إن الغـادر المَعِـكُ

وبناء على ما سبق فلوحة الخليط تجسد رؤية لا تحتفي بالفراغ؛ ولا بالجسد المتهالك على الأيام التي عمرتها الذكريات الجميلة في الأطلال؛ بل تحتفي بالأمل المنشود الذي يورق حياة أفضل؛ لذلك طفق يتفاءل بأن الحارث سوف يعيد إليه إبله وراعيه؛ ولاسيما حين هدده بهجاء مقذع؛ وأكثر ما يمكن أن يؤذي السادة من كرام القوم هجاء الشعراء؛ فقال:

ولا تكـونن كـأقوام علمـتهم	يلوون مـا عنـدهم حتـى إذا نُهكـوا
طابت نفوسهم عـن حـق خصـمهم	مخافة الشـر فارتـدوا لمـا تركـوا
تعلمـن! هـا، لعمـرُ الله، ذا قسـماً	فاقدر بـذرعك وانظـر أيـن تنسـلك
لـئن حلَلْـتَ بجـوّ فـي بنـي أسـد	في دين عمرو وحالـت بيننـا فَـدَك
ليأتينـك منـي منطـق قـذع	بـاقٍ كمـا دنّـس القبطيـةَ الـودك

هكذا تبين لنا أن صورة الخليط ــ على نمطية التكرار فيها لدى الشعراء ــ لم تعد مماثلة لما سبقها... ولاسيما حين أبرز عنصر التوجع الداخلي والحزن لحالة الفراق؛ ففي الرحلة يظهر هذا العنصر بفراق أحبته؛ وفي الغرض الأساسي يتجلى بفراق ماله وراعيه، وكلاهما كانا في صميم صورة الخليط الذي أصابه التمزق الذي أورث زهيراً حزناً متصاعداً، ما

يعني أن هذا الحزن عنصر ينبثق من القلق الوجودي في حياة تعبر عن صراع البقاء بكل عناصره الحية في الوقت الذي تعبر عن العادات التي تواضع عليها المجتمع الجاهلي.

وفي ضوء ما تقدم نرى أن القصيدة وأمثالها تجسد روح الحياة العربية في البحث عن المرعى والماء؛ ما يجعلها صورة موازية لحياة النُّجْعة عند العرب والقيم المرتبطة بها... ثم إنها تعبر عن لوحة طبيعية جميلة اتخذت فيها وحدة حياة القوم وحياة الحيوان طرقاً محددة رسمها بكل دقة وعناية مثلما يفعل رسّام في لوحته الفنية حتى تأتي متناسقة الألوان والخطوط والأحجام والأبعاد. وقد قام المبدأ الفني على الاستيعاب والاختيار والتكثيف والانزياح الدلالي المرصوف بالأماني الحالمة التي وفَّرت لها كل العناصر الأدبية إيحاءاتها المستسرة...

وكذلك يدرك القارئ المتمعن في معلقة زهير بن أبي سلمى الرصيد الفني الذي وَفَّر لها وحدة فنية غنية بما عمرت به حياة القوم. وقد برزت الذات فاعلاً دلالياً توجه بنية النص في إطار الائتلاف والاختلاف؛ والتقابل والتعارض والحذف والتفصيل؛ والتقديم والتأخير. فالقصيدة برمتها صدى للوحدة الموضوعية المنبثقة من وحدة الحياة المتلبسة في وحدة الموضوع (الغرض)، والمندمجة بالوحدة النفسية التي أشار إليها ابن قتيبة وفق ما سيأتي ذكره. ونعتقد بأن الناقد (لوسيان غولدمان) قد ذهب إلى مثل هذا الاتجاه حين قال: «تستطيع الكتب على اختلافها من حكاية خرافية إلى قصة تتم حوادثها قبل التاريخ أو في العصور القديمة أن يكون لها بنية مماثلة لبنية الاتجاهات الحديثة في الوعي الجماعي لهذه الطبقة الاجتماعية أو تلك، أو لهذه المجموعة الاجتماعية أو تلك. زد على ذلك أن العمل الأدبي ــ حتى على المستوى البنياني ــ لا يشكل انعكاساً للوعي الاجتماعي الحقيقي؛ وإنما تطويراً متناسقاً جداً للنزعات الممكنة لهذا الوعي، وترجمتها إلى عمل خيالي(1)» أو لنقل: عمل فني.

فوحدة الحياة في المعلقة(2) تنطلق من معين الأحداث في حرب (داحس والغبراء) التي وقعت بين قبيلتي عبس وذبيان؛ وتحمَّل دياتها هرم بن سنان والحارث بن عوف؛ في الوقت الذي تعبر عن رؤية الشاعر إلى ماهية الحرب والسلم، وهو شاعر المحبة والسلام... فهناك ــ أولاً ــ عناية بحركة الظعائن التي لا تخطئ هدفها (فهن لوادي الرس كاليد للفم) وهناك ــ ثانياً ــ وعي خاص برسم التوجه الصادق للمعركة (متى تبعثوها تبعثوها ذميمة) ، وهناك إرادة قوية في التصميم على الصلح ودفع ديات القتلى (سعى ساعيا غيظ بن مرة)... وهذا كله مرتبط بطلب النجعة والصراع الناجم عن الجفاف... ويقابلهما معطيات أخرى في قضايا عدة، على امتداد العمر... ومن ثم هناك دلالة هروب بعض القوم من المصالحة كحصين بن

---

(1) انظر مقال (النقد السوسيولوجي) ــ لوسيان غولدمان ــ مجلة مواقف ــ عدد ٣٣ خريف ١٩٧٨.

(2) انظر القصيدة كاملة في شرح شعر زهير ١٦ وما بعدها.

ضمضم، بوصفها قيداً له ولأمثاله من أخذ ثأرهم ما فرض عليهم البحث في الأفق المظلم عما يخلصهم من مشاعرهم فلا يجدون منقذاً لهم إلا التمرد والثورة على عملية المصالحة برمتها ما جعل حصيناً يقتل أحد بني عبس ثم قتله به عنترة بن شداد، حيث يقول:(١)

ولقد خشيت بأن أموت ولم تكن في الحرب دائرة على ابني ضَمْضَم

الشاتمي عِرْضي ولم أشتمهما والناذرين إذا لم ألقهما دمي

أما زهير فقد قال:

لعمري لنعم الحي جَرَّ عليهم بما لا يواتيهم حُصَين بن ضمضم

وكان طوى كشحاً على مستكنَّة فلا هو أبداها ولم يتقدم

فهو وأمثاله يعمدون إلى إزاحة وعيهم لعملية المصالحة إلى موقف يلبي ما يؤمنون به. وكان حذيفة بن بدر قد وقع ــ من قبلُ ــ في الفتنة، ونال من رهن بني عبس لدى فزارة، فقتله، فاستشاطت عبس غضباً وقتلت اثني عشر من ذبيان منهم هرم بن ضمضم المري والحارث بن بدر الفزاري؛ وقتلهما حابس بن ورد العبسي.. فهاج القتال بين ذبيان وعبس، فما كان من الحارث بن عوف المري الساعي ــ ابتداءً ــ في المصالحة إلا دفع ولده إلى بني عبس أو القبول بالدية، فاختارت عبس الدية، وجرت طقوس المصالحة على الرغم مما فعله حصين بعد ذلك. ولعل رحلة الظعائن التي صمم فيها القوم على تغيير وجهتهم عن منازلهم إلى ما هو أفضل منها ترمز إلى شيء من تلك المعاني الدالة على تغيير المواقف المؤلمة إلى ما هو خير منها، فالقوم المرتحلون يبحثون عن مكان آخر يريحهم من معاناتهم النفسية والاجتماعية والاقتصادية بعد أن خذلهم قلة النبات؛ ونضوب الغدران؛ والقوم في المصالحة يبحثون عن حالة التئام النفوس المجروحة والنازفة...

فالشعرية في قصيدة زهير تتأسس وفق العلاقات الدلالية الواقعية المستندة إلى أسلوب التداعي؛ والخطف خلفاً لكل صور الحياة الطبيعية والاجتماعية والفنية. وهو أسلوب معروف في السرديات يتعانق مع تيار الوعي للزمن والحدث؛ إذ يستجلب من خلالهما ــ بقوة الفطرة الشاعرية ــ كل المقاربات التي تخدم وحدة البناء الفني الخارجي لقصيدته.

ثم إن الأحداث الدموية الحمراء تتناسل خلقاً سوياً يوحد بين أجزاء القصيدة، حتى غدا الأسى والحزن يلفحان كل مكوناتها،... ولكنه سرعان ما ينتقل إلى الأمل والفرح في إطار مفهوم التقابل... وهو الفرح الذي أرساه كل من هرم بن سنان والحارث بن عوف حين نجحا في مساعيهما وحققا المصالحة بين الأخوة كما عبَّر عنه بقوله:

(١) ديوان عنترة ٣٣.

تــــداركتما عبســـاً وذبيـــان بعـــدما تفـــانوا ودقـــوا بيـــنهم عطـــر مَنْشِـــم

فصورة الدم ــ مثلاً ــ تظهر في الظعائن بمثل ما تظهر في الحديث عــن الحــرب؛ مـــا يجعل وحدة الموضوع منسجمة مع رؤيته الذاتية والواقعية. فالشاعر أشبه بمن يعــيش علـــى حافة بركان منفجر لا يدفع إلا الحمم القاتلة حيث يقول في وصف الظعائن:

علـــون بأنمـــاط عتـــاق وكلَّـــةٍ ورِادٍ حواشـــيها مشـــاكهةِ الـــدم

ثم يتحدث عن (العِهْن) ــ وهو صوف أحمر ــ فيصوره أجزاء متناثرة إمعاناً منـــه فـــي إظهار اللون الأحمر، وهو السبب الذي جعله يربطه بالفنا (عنب الثعلب) غير المحطم تأكيـــداً منه للون الدم؛ ما يعني أنه يأتي على تفاني الحيين في وصف الحرب فيقول:

كأن فتات العهـــن فـــي كـــل منـــزل نـــزلن بـــه حـــبُّ الفَنَـــا لـــم يُحَطَّـــم

وحين آلمته هذه الصورة فإنه لا يريد لانكسارات الحياة أن تغدو أســـلوباً ينتصـــر علـــى الأمل والفرح ما جعله يعرض للتوق المحرر للنفس؛ فيقدم صورة الفداء بالنوق الفتيـــة التـــي تبرئ الجراح:

تُعَفَّـــى الكلـــوم بـــالمئين فأصـــبحت ينجمهـــا مـــن لـــيس فيهـــا بمجـــرم

ينجمهـــا قـــوم لقـــوم غرامـــةً ولـــم يهريقـــوا بيـــنهم مِـــلْءَ مِحْجَـــم

فاللون الأحمر يوحد القصيدة إذ يظهر بشكل جلي من أول القصيدة حتى آخرها؛ ومنهـــا قوله في آخرياتها:

رعوا ما رعوا من ظِمْئهم ثـــم أوردوا غِمـــاراً تَفَـــرَّى بالســـلاح وبالـــدَّم

ولا شاركت في الموت فـــي دم نوفـــل ولا وهـــب منهـــا ولا ابـــنِ المُحَـــزَّم

فكُـــلاًّ أراهـــم أصـــبحوا يعقلونـــه عُلالـــة ألـــفٍ بعـــد ألـــفٍ مُصَـــتَّم

فالأحداث الدامية حاضرة في المعلقة حضوراً كلياً من بدايتها إلى نهايتها؛ وهي ترمز إلى أشكال من الصراع القاتل بين القبائل العربية لأمور ليست كبيرة.. وما أشبه الليلة بالبارحـــة، فكأن زهيراً حاضر بيننا هذه الأيام، وشاهد على ما يجري بين ظهرانينا... لذلك فإن دعوتـــه إلى المصالحة وتغليب التآخي والمحبة على الفرقة والكراهية؛ وتأسيس الحياة لقيم السلام.. قد جاءت بمنزلة الخاتمة وهي أشبه بنتيجة طبيعية لما وقع بين القوم من أحداث دامية، إذ قال:

ومن لم يصـــانع فـــي أمـــور كثيـــرة يُضَـــرَّس بأنيـــاب ويُوطـــأْ بمَنْسِـــم

ومن يجعل المعروف في غيـــر أهلـــه يَفِـــرْه ومـــن لا يتـــق الشـــتم يُشْـــتَم

فالحكم السامية ترسي السلوك الصحيح لبناء المجتمع السليم؛ وعلى كل فرد أن تكون سريرته مطابقة لعلانيته؛ فلا يتصف بالخداع والنفاق، وإذا فعل هذا فإن الله عالم به، فيقول:

ومهما تكن عند امرئ من خليقة وإن خالها تخفى على الناس تُعْلَم

أما الدعوة إلى السلام فقد ظهرت في دعوته للأطلال بالسلامة إذ قال:

فلما عرفت الدار قلت لربعها: ألا انعم صباحاً أيها الربع واسلم

فالدعوة إلى سلامة الديار ترمز إلى بقائها حية في الذاكرة، وكأنه يردُّ بها على عبث الفناء... وهو في هذا يعقد صلة بين هذا المعنى وبين دعوته للسلام في مقطع المدح وفي آخر القصيدة؛ إذ يقول:

وقد قلتما: إن ندرك السلم واسعاً بمال ومعروف من القول نسلم

ولا يفوتنا أن نقول: إن تصويره المنفّر للحرب وويلاتها؛ وتشنيع نتائجها إنما يؤكد كراهيته لها وترغيب القوم في المصالحة والسلام.

ولا يغيب عن بالنا ــ في هذا المقام ــ أن نشير إلى رمزية سكنى حيوان الوحش في الطلل، فهي تشي باستيلاد الحياة من الموت كما انتهى إليه عدد من المحدثين. وكأني به مرة أخرى يربط بين ظاهرة الفناء بالطلل وظاهرة التفاني في القتال؛ وأن الحياة تولد من كلتيهما، ومن ثم انتصرت رغبة الحياة على صيرورة الموت؛ فيقول:

بها العِيْن والآرام يمشين خِلْفَةً وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم

ونرى أن إنشاد زهير لهذه القصيدة في سوق عكاظ[١] لا يمكن أن يكون محايداً؛ فكأني به يريد أن تكون قصيدته قرباناً يطهّر فيها نفوس القوم من الضغائن والأحقاد والآثام التي ارتكبوها في حرب داحس والغَبْراء... وعليهم أن يتجهوا إلى فعل الخير؛ وإشاعة قيم السلام بين القبائل العربية.. ولا يمكننا أن ننسى لحظة واحدة أن قبائل العرب كانت تقيم بسوق عكاظ شهراً كاملاً كل سنة؛ وكان الشعراء يحضرون إليها ويتناشدون الأشعار، ويتفاخرون بمآثرهم ومآثر قومهم ويفخّمون شأنهم؛ ويهوّلون على عدوهم ومَنْ غزاهم[٢]....

وحينما نتساءل: لماذا سوق عكاظ؟ فالجواب سهل وقريب المتناول؛ فالقبائل العربية كلها أو أغلبها تشهد هذه السوق، وكثير من أبنائها يأتون بقرابينهم ليقدموها عند الأنصاب والأصنام المنصوبة فيها؛ تبركاً بها؛ وتطهيراً لما قدَّموه بين أيديهم. ومما بقي أثره حتى وقت

---

(١) عكظ القوم: اجتمعوا؛ وعَكَظَ فلان فلاناً يعكِظه: عركه وقهره، وردَّ عله فخره... وتعد سوق عكاظ من أشهر أسواق العرب (لسان العرب) ــ مادة (عَكَظَ)

(٢) انظر البيان والتبيين ٢٤١/١

قريب صنم (جهَار) لهوازن، وهو مبني في سفح جبل (أطحل) كما جاء في المصادر المتعددة مثل (معجم ما استعجم لأبي عبيد البكري)...

ولعلي لا أبالغ إذا قلت: إن الأماكن التي ذكرت في المعلقة ليست محايدة هي الأخرى كما نجده في ذكره لجبل (القَنَان). وهو جبل في بلاد بني أسد بين الجـواء وسَـميراء[١]، وكـان قطاع الطرق يأوون إليه[٢]... فإذا عرفنا أن بني أسد كانت حليفة لغطفان أدركنا السر الـذي جعله يبتعد بمسير الظعائن عنه... إذ قال:

جَعَلْـن القنـان عـن يمـينٍ وحَزْنـه وكـم بالقَنَـان مـن مُحِـلّ ومُحْـرِم

هكذا أكد زهير أن وحدة البنية الأسلوبية تأخذ أبعادها الفنية الدلالية مـن الموضـوعات المستمدة من الحياة، في الوقت الذي تعبر عن ذاتيته وتجربته الخاصة وتجربة القوم...

ولهذا كان الشاعر الجاهلي يحاول أن يرسم لوحته الشعرية بالكلمات لتصبح جوهراً فنيـاً يعبر عن التوق البشري ليس في عملية التصوير البصري أو لنقل الحسي الشامل وإنما فـي جعل هذه اللوحة وحدة فنية عامرة بالحياة وطافحة بالبِشْر.

ومن يتعقب اللوحات الفنية الشعرية الأخرى لدى الشعراء القدامى يدرك أنها لوحات تستند إلى مبدأ (التشخيص= التصوير الحسي + النفسي) لكل ما يجري في حياة المبدع والقوم على السواء، وهو ما يعرف ــ اليوم ــ بالصورة الحسية والذهنية، ولكن هذه الصورة أو تلـك ــ بكل عناصرها ــ تقدّم جمالياتها الجذابة والمثيرة لتغدو قريبة إلى الأفهام، أو الأذواق في كـل زمان ومكان، وترسي فيها اللذة بالجمال، علماً أن مبدأ اللذة يتشابه على نحـو كبيـر لـدى الأجيال؛ وإن اختلفت نسبة التلذذ بين فرد وآخر، ومجتمع وآخر، وبيئة وأخـرى لاخـتلاف المعايير... وهذا ما ينقلنا إلى الحديث عن الوحدة النفسية.

٢ ـ الوحدة النفسية

من الصعب على العقل أن يخدش الشكل الفني للقصيدة المركبة التي قرأها فـي المظـان المتعددة، أو حملها إليه عدد من النقاد والباحثين قديماً وحديثا[٣]. وقد ترسخ هذا الشـكل فـي إطار بنية مقدمة طللية فنية دلالية حوت عدداً من المعاني متفرقة أو مجتمعة بلغت عند النقاد القدامى نحو اثني عشر معنى، كما عبر عنه الآمدي في كتاب (الموازنة). ثم خلصت المقدمة

---

(١) انظر شرح ديوان زهير ١٨ و١٤٤ وشعر زهير ــ شرح الأعلم ١٤.

(٢) انظر بلاد العرب ٣٨٨ وصحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار ٣٠/١.

(٣) انظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٣٠٣ وخمسة إشكالات نقدية ــ د. عادل فريجات ٣٣ و ٤٣.

الطللية إلى رحلة الظعائن، أو رحلة الشعراء؛ فالمشاهد الحية التي تضج بها الحياة الطبيعية؛ فالموضوع المراد.

ونرى أن البنية المعمارية مرتبطة بوحدة نفسية تتجلى لكل ذي بصيرة كما وقع لفؤاد أفرام البستاني؛ إذ قال: «أما الوحدة التأليفية؛ أي وحدة التفكير ووحدة التنسيق فهي من الصفات التي نعى علينا فَقْدَها بعض المستشرقين وبعض الآخذين من أدبائنا مآخذ الآداب الأجنبية، إذ يطّلعون على ما فيها من وحدة في التأليف تروقهم، ثم ينتقلون إلى أدبنا القديم فلا يرون تلك الوحدة التأليفية المقررة فينعون عليه الاضطراب والتناقض. على أن هذا الحكم جائر... إن في معلقة امرئ القيس وحدة حقيقية طبيعية أكثر منها تأليفية، بديهية أكثر منها صناعية؛ وهي وحدة الشعور أو وحدة التذكار»[1] وهي الوحدة التي أطلق عليها النويهي (الوحدة الحيوية) ــ على نحو ما ــ وأطال الحديث فيها[2].... وقد اعتمدت هذه الوحدة على استدعاء الصور القديمة ومعانيها التي تلبي النزوع النفسي الخاص الذي يحس به الشاعر؛ في الوقت الذي تعبر فيه عن رؤيته الذاتية. وكانت معاني كل قسم من المقدمات الفنية تشكل وحدة فنية يتعاور عليها الشعراء الجاهليون من خلال مبدأ التناص الذي عرف القدماء طريقه[3]. لهذا نذهب ــ في هذا المقام ــ إلى أن وقوف الشاعر في الطلل يرمز إلى هروب المرء من صور الحاضر المغلول بالمعاناة إلى صور الماضي العامر بالسعادة والهناءة، وكل ما يمثل له الإشراق الوجودي الذي ينتصر فيه على القلق الوجودي المجهول؛ فيما لو استمر الحال على ما هو عليه... وهذا النزوع نفسه يتجلى في مشهد الرحلة، ثم في مشهد الحيوان للعبور إلى الخلاص في الموضوع الأساسي[4]؛ وهو موضوع يكشف فيه الشاعر عن رغباته على نحو واضح. فالمقدمات الفنية في القصيدة المركبة تعبر عن اختراق زمن نفسي مليء بالألم والحسرة والكآبة إلى زمن آخر يضج بالحركة والحيوية... ولهذا سرعان ما ينتقل الشاعر الجاهلي من المقدمة الطللية إلى رحلة الظعائن ثم إلى غيرها في إطار المعطيات المتعددة للأغراض الشعرية، ودواعيها النفسية والفكرية... وهذا ما يمثل حجر الأساس الأول لوحدة البناء الفني الخارجي كما عرفناها عند ابن قتيبة حين تناول بنية قصيدة المدح، وما ذكره لها من منهج سمعه عن بعض أهل الأدب، إذ قال: «سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن

---

(١) انظر الشعر الجاهلي للبستاني ٣٠ ــ ٣١.

(٢) انظر الشعر الجاهلي ــ منهج في دراسته وتقويمه ــ د. محمد النويهي ــ الوحدة الحيوية في قصيدة زهير.

(٣) انظر المسبار في النقد الأدبي ص ١٢٩ وما بعدها.

(٤) انظر ما انتهت إليه الدكتورة سوزان ستيتكيفيتش في مقال لها عن (القصيدة العربية وطقوس العبور ــ دراسة في البنية النموذجية) ص ٥٨ ــ ٥٩ و ٦٤ ــ ٦٥ ــ مجلة المجمع العلمي (مجمع اللغة العربية بدمشق) ــ كانون الثاني ١٩٨٥م.

مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها إذ كان نازلةُ العَمَدِ في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلالٍ أو حرام. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستمتاع له عقّب بإيجاب الحقوق، فرحلٍ في شعره وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير وإنضاء الراحلة والبعير.

فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذِمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح وفضّله على الأشباه، وصغّر في قَدْره الجزيل»[(١)].

وقد سلك هذه السبل شاعرنا زهير في غير ما قصيدة؛ وفق ما استقر لديه في الواقع الأدبي الذي كان واحداً من صناعه، وألمّت معلقته بشيء منها؛ إذ عرض للأطلال:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم … بحومانة الدَّراج فالمتثلم
وقفت بها من بعد عِشرين حِجَّةً … فلأياً عرفت الدار بعد توهم

ثم تخلص من حالة الموت والسأم، والمشهد السكوني للحياة الذي طرده بحالة البحث عن ذكريات جميلة إلى مشهد الظعائن الساعية هي الأخرى إلى البحث عن الخلاص من الواقع المفروض عليها؛ فقال:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن … تحملن بالعلياء من فوق جرثم

ثم انتقل إلى مدح هرم بن سنان والحارث بن عوف...

سعى ساعيا غيظ بن مرة بعدما … تبزل ما بين العشيرة بالدم
فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله … رجال بنوه من قريش وجرهم
يميناً لنعم السيدان وجدتما … على كل حال من سحيل ومبرم
تداركتما عبساً وذبيان بعدما تفانوا … ودقوا بينهم عطر منشم

(١) الشعر والشعراء ١/ ٧٤ ـ ٧٥ وانظر العمدة ١/ ٢١٧ و٢٢٦ والمثل السائر ٣/ ٩٦ ـ ٩٧.

وحين اختصر عدد المقدمات الفنية في هذه القصيدة فإنه أفاض بها في قصائد أخرى كقصيدتيه اللتين تناولناهما أو غيرهما كالدالية[1] أو القافية[2]. وقد تابع ابن قتيبة كلامه في بنية القصيدة المركبة قائلاً: «فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلبَ على الشعر، ولم يُطل فَيُمِلَّ السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظَمآء إلى المزيد»[3]. أي إن أي سياق فني أو تعبيري لا يلبي هذا التصور ودلالته إنما يعني زعزعة الرغبة في الشكل الفني الأصيل للقصيدة، وهو شكل يتكامل فيما بينه لتلبية النوازع النفسية الجامعة.

ثم إن بدء القصيدة المركبة بالنسيب، لم يكن عرضاً ولا جزافاً فهو ظاهرة مشتركة في جميع فنون الشعر العربي[4] بما فيها عدد من قصائد الرثاء ما يفيدنا برمزية مقدمة النسيب للتعبير عن أسرار عدة أولها صلتها بالغرض من الوجهة النفسية[5].

وهذا يؤكد أن قيمة قصيدة زهير لا تكمن في اعتمادها على تجليات الصورة الحسية كما هو مشهور فحسب ــ بوصفه أبرز أساتذة مدرسة التصوير الحسية في العصر الجاهلي ــ ولكن قيمتها تتجلى بنزوعها النفسي الاجتماعي، وكأنها كائن يتحرك في وسط طبيعي يستجمع كل عناصر الحياة؛ أي إنها تحمل صفات ما يعاني منه الشاعر ويكابده المجتمع... فتراه يتذوق مر الكأس من وقوفه على الطلل وقد تقاسمه الصمت المجبول بالقلق الوجودي مع أم أوفى ثم الإصرار على رحلة تخلصه من هذا القلق إلى حيث يرتاح ويهدأ... ثم الصمت المغلول بالدماء مع الأحداث القاتلة التي تعاني منها قبيلتا عبس وذبيان... وهي الأحداث التي جعلت هرم بن سنان والحارث يتحركان حركتهما الدالة على رغبة الجميع بالسلام. إن كل ذلك جعله حريصاً على نقل الخفي والمهموس والمسموع إلى واجهة الفن الخلاق... وحين كان يعرض لهذه الأمور فإنه يعبر عن ألم دفين في صدره تجاه ما يحدث مترقباً الفرج القادم.

وإذا كان لكل قصيدة شخصيتها المميزة ــ وكأنها أنموذج موضوعي مخترع لذاته ــ فلا يمكن للمرء أن يهمل صدى الوحدة النفسية الجامعة في معلقة زهير؛ فالهدف النهائي الذي تستقر عنده هو إرساء الطمأنينة والسعادة عندما تتحول الأحداث من روح الاضطراب والفتنة

---

(١) انظر شرح شعر زهير ١٦٠ وما بعدها.

(٢) انظر شرح شعر زهير ٣٨ وما بعدها.

(٣) الشعر والشعراء ١/ ٧٥ ــ ٧٦.

(٤) انظر زهير بن أبي سلمى ــ د. عبد الحميد سند الجندي ــ ص ١٠٧.

(٥) انظر كتابنا (قصيدة الرثاء ــ جذور وأطوار ١٢٣ وما بعدها) فقد عرضنا لذلك فيه.

والقلق الدامي إلى روح الأمن والاستقرار؛ فيشيع الجو الجديد ممتلئاً بالمحبة والسلام... وهذا هو الذي فعله كل من هرم بن سنان والحارث بن عوف كما عبر عنه مقطع المدح الذي ذكرنا شيئاً منه من قبل، ونثبتها ـ هنا ـ للتأكيد على مفهوم الوحدة النفسية؛ إذ قال:

سعى ساعياً غيظ بن مرة بعدما	تبزّل ما بين العشيرة والدم
فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله	رجال بنوه من قريشٍ وجرهم
يميناً لنعم السيدان وجدتما	على كل حال من سَحيل ومبرم
تداركتما عبساً وذبيان بعدما	تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم
وقد قلتما: إن ندرك السلم واسعاً	بمال ومعروف من القول نسلم
فأصبحتما منها على خير موطن	بعيدين فيها من عقوقٍ ومَأْثم
عظيمين في عليا مَعَدّ هديتما	ومن يَسْتَبح كنزاً من المجد يُعظِم
فأصبح يجري فيهم من تلادكم	مغانم شتى من إفال مُزَنَّمِ

فإذا تجاوزنا دلالة حرص زهير على الالتزام بالوحدة النفسية الفطرية فإنه كان مبدعاً في ربط معمارية القصيدة بالواقع الحي الطبيعي والاجتماعي. ومن ثم فإن وحدة المعاني الاجتماعية الراقية في حديثه عن الجود الجماعي الذي تأصل في بين أفراد المجتمع من عادات وقيم متماثلة أصبحت وحدة فنية.

وفي هذا المقام نتذكر من جديد وحدة القران في المعلقة؛ فضلاً عن أنها كانت ملتزمة بنظرية عمود الشعر؛ من جهة، ومعبرة عن روح نفسية جامعة من جهة أخرى في ارتباطها بالوحدات الأخرى؛ ما يؤكد أنها قادرة على توحيد عقد المعاني في فكرة واحدة، وكأن الأبيات قطعة واحدة. ولعل ما انتهينا إليه ـ فيما تقدم ـ يوحي بأن الوحدة النفسية أو لنقل: الوحدة الحيوية التي تناولها النُويهي في دراسته لهمزية زهير(١) لا تقل مقاماً عن مفهوم التناسق بين مقاطع القصيدة وفق ما ذهب إليه ابن طباطبا في (عيار الشعر) حين قال: «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يُنَسَّق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائلة؛ فإن قُدِّم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أُسِّس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معانٍ وصواب تأليف، ويكون

---

(١) انظر الشعر الجاهلي ٢/٤٥٠.

خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً على ما شرطناه في أول الكتاب حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً...»[1] وهــذا لا ينقطــع عــن وحــدة الموضوع.

٣ ـ وحدة الموضوع في شعر زهير:

الشعر في دلالته الأخيرة نوع من المعرفة فيما وراء المعرفة، وهو رؤية تعبر عن الــذات العميقة في كل إنسان بعد ذات الشاعر النفسية. أو لنقل: إنها ذات ممزوجة بالمعاناة والوعي، والوعي يتماهى فيها بأساليب جمالية مثيرة، وإن كان لا يظهر مباشرة. وقد استطاع الجــاحظ (ت٢٥٥ هـ) قبل غيره أن يضع يده على وحدة القصيدة في إطار الغرض حين ربــط بــين مشهد الحيوان والغرض الذي بنيت عليه سواء كان مدحاً أم رثاء أم موعظة واعتذاراً فقال:

«ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب التــي تقتــل بقــر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا أن تكون الكــلاب هــي المقتولة؛ ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربمــا جرحــت الكــلاب وصاحبها الغانم» وربما قتلتها وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصــابة، والكــلاب هــي المسالمة والظافرة. [2]

وكذلك رأى بعض النقاد المحدثين أمثال طه حسين في حديثه عن قصيدة لبيد بن ربيعة[3] أن الوحدة الموضوعية مرتبطة بالغرض ما جعل وحدة المعنى في البيــت الشــعري تــرتبط بوحدة المعنى ببيت آخر ــ ثم إن قتل حيوان الوحش ليس سواء في القصائد الجاهلية، وكــل قصيدة تتخذ لنفسها نهاية لحيوان الوحش تلائم الغرض الذي بُنِيت عليه وفق ما تحدثنا عنــه في كتاب (مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية) و (قصيدة الرثاء ــ جذور وأطوار)[4] ، وإلا فما السر أن يقتل زهير ذكر الحمر الوحشية ويبقي على الإناث في لاميته التي أشــرنا إليهــا في مدح حِصْن بن حذيفة؟!

وهناك عدد آخر من الباحثين أنكر مثل هذه الوحدة؛ وذهبوا إليها فــي المقطــع الشــعري نسيباً كان أم مشهداً للحيوان، أم مدحاً ورثاءً وفخراً... فكل مقطع ينفصل عــن الآخــر فــي دلالته كما ذهب إليه المستشرق (فالتر براونه) و(عز الــدين إســماعيل) و(شــوقي ضــيف)

---

(١) انظر عيار الشعر ١٢٦ ــ ١٢٧، وانظر وحدة القصيدة عند ابن طباطبا ــ مجلة التراث العربي ــ دمشق ــ عدد ١٨.

(٢) انظر الحيوان ٢/٢٠.

(٣) انظر حديث الأربعاء ١/٣٠.

(٤) انظر الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه ٢/٤٤٤ ــ ٤٧٢.

ومحمد النويهي[١] ثم الدكتور كمال أبو ديب[٢] من بعدُ. وقد اختلف كل باحث منهم في السبب الذي جعل أي مقطع من المقدمات الفنية مستقلاً بدلالته...

وهناك فريق ثالث ردَّ على منكري الوحدة المعنوية، ولم يبالِ بما انتهــوا إليــه؛ ورأوا أن القصيدة الجاهلية حققت الوحدة العضوية على الرغم من «طول القصــيدة وتعــدد أقســامها وانتقالها من غرض إلى غرض»[٣] ومنهم الدكتور محمد زكي العشماوي[٤] وعادل ســليمان جلال[٥].

وحين يردد المرء نظره في المبدأ الفني الذي قامت عليه اللوحة الشــعرية عنــد زهيــر وأمثاله يجد أنه يستند ــ أيضاً ــ إلى مبدأ تراسل الموضوعات التي يعانق بعضــها بعضــاً؛ وإن لم تصل إلى مرتبة الوحدة العضوية التي عرفها في الشعر القديم حين جمع بينــه وبــين القصة أو الحكاية كما في حكاية (الحية الصفراء) للنابغة الذبياني[٦].

وفي ضوء ما تقدم كله نذهب إلى ما ذهب إليه الحاتمي حين قال: «من حكم النسيب الــذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممتزجاً بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما، غيــر منفصــل منه، فإن القصيدة مثلها مثل خَلْق الإنسان في اتصال بعض أعضائه بــبعض فمتــى انفصــل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه وتعفّي معالم جماله»[٧]...

الخاتمة

لا شك في أن القصيدة الشعرية كانت عند عدد كبير من الشعراء القدامى وفــي طليعــتهم زهير بن أبي سُلمى تدهش اللب؛ وتخطف الأبصار بوحدتها الفنية، وتناسق الألوان والأحجام والأجزاء؛ فلا يطغى جزء على جزء وعنصر على آخر فتكون وحدتها في صــميم تكامــل العناصر الفنية لغة وصورة وإيقاعاً؛ مقطعاً ومشهداً يتلو الآخر. وهي تمد خيوطها بقوة إلــى ما يشبه الفن التشكيلي الذي يضجّ بالحيوية والجمال، حتى يحقق الراحة والسعادة وهو غايــة الجمال بيد أنه مصنوع بالكلمات.

---

(١) راجع مقدمة القصيدة العربية للدكتور حسين عطوان.

(٢) انظر مقال (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) ــ مجلة المعرفة السورية العددان ١٩٥ ــ ١٩٦ ــ ١٩٧٨م.

(٣) خمسة إشكالات نقدية ٥٧.

(٤) انظر النابغة الذبياني ــ ٢٨١ وخمسة إشكالات نقدية ٥٧.

(٥) انظر دراسات عربية وإسلامية ٣٢٥ وخمسة إشكالات نقدية ٥٨.

(٦) انظر ديوان النابغة ١٥٣ ــ ١٥٦.

(٧) حلية المحاضرة ٢١٥/١.

ومن ثم إذا كان الشعر يجسد حساسية الوجدان وحرارة العاطفة ورشاقة اللغة وإيحاءاتها التصويرية الخصبة؛ وبلاغة الأسلوب وقوة أنساقه، وشدة قدرتها على تلمس ينابيعها الأولى فإن الناقد المثقف، والبصير الخبير باللغة وأطوارها والمالك لأدوات النقد قادر على الغوص في أعماق النصوص واستلهام أسرارها...

ولعل هذا يدفعنا إلى القول: الأدب من أفضل الاختراعات التي توصل إليها الإنسان ما جعل النقاد يطلقون عليه مصطلح (الإبداع) لأنه ــ غالباً ــ مبتكَر على غير مثال سابق، في الوقت الذي يظل معبراً عن التجربة الذاتية والاجتماعية والثقافية التي نشأ فيها. لهذا ذهب ابن سلام إلى أنه صناعة وثقافة؛ أي إنه صورة إبداعية موازية للواقع الذاتي والثقافي والفني والوسط الذي انبثق منه.

ونرجو أن يكون هذا البحث قد حقق المعادلة النقدية والفكرية الصعبة للتعريف بالوحدة الفنية، وفق مكاشفة ذاتية مدعومة بالرأي المطلوب، والحيوية الروحية المتميزة.

والله من وراء القصد

المصادر والمراجع

١ ــ أثر الشعر الجاهلي في النقد القديم حتى نهاية القرن الرابع الهجري ــ رسالة دكتوراه ــ إعداد فؤاد فياض كايد شتات ــ جامعة اليرموك ــ ٢٠٠٥م.
٢ ــ الأسس الجمالية في النقد العربي ــ د. عز الدين إسماعيل ــ القاهرة ــ ١٩٥٥م.
٣ ــ بلاد العرب لغدة الأصفهاني الحسن بن عبد الله ــ تحقيق حمد الجاسر وصالح العلي ــ الرياض ــ ط١ ــ ١٩٦٨م.
٤ ــ بناء القصيدة العربية ــ د. يوسف حسين بكار ــ بيروت ــ ط٢ ــ ١٩٨٣م.
٥ ــ البيان والتبيين ــ للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر ــ تحقيق عبد السلام هارون ــ دار الفكر ــ بيروت ــ منشورات محمد الداية ــ ط.٤
٦ ــ البيت المتفرد في النقد العربي القديم ــ رسالة دكتوراه ــ إعداد علي بن محمد عبد المحسن الحارثي ــ جامعة أم القرى ــ ٢٠٠١م.
٧ ــ حديث الأربعاء ــ طه حسين ــ القاهرة ــ ط١١ ــ ١٩٧٥م.
٨ ــ حلية المحاضرة للحاتمي ــ تحقيق جعفر الكتاني ــ بغداد ــ ١٩٧٩م.
٩ ــ الحيوان ــ للجاحظ ــ تحقيق عبد السلام هارون ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ ١٩٦٥م.
١٠ ــ الحيوان في الشعر الجاهلي ــ د. حسين جمعة ــ دار رسلان ــ دمشق ــ ٢٠١٠م.
١١ ــ خمسة إشكالات نقدية ــ د. عادل فريجات ــ دار دانية ــ دمشق ط١ ــ ١٩٨٩م.
١٢ ــ دراسات عربية وإسلامية ــ مهداة إلى أديب العربية أبي فهر محمود شاكر ــ القاهرة ــ ١٩٨٢م.
١٣ ــ دلائل الإعجاز ــ عبد القاهر الجرجاني ــ قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر ــ مكتبة الخانجي بالقاهرة ــ ١٩٨٤م.
١٤ ــ ديوان أوس بن حجر ــ د. محمد يوسف نجم ــ دار صادر ــ بيروت ــ ط٣ ــ ١٩٧٩م.
١٥ ــ ديوان بشر بن أبي خازم ــ تحقيق عزة حسن ــ وزارة الثقافة والإرشاد القومي ــ دمشق.
١٦ ــ ديوان عبيد بن الأبرص ــ تحقيق د. حسين نصار ــ مكتبة البابي الحلبي ــ القاهرة ــ ط١ ــ ١٩٥٧م.
١٧ ــ ديوان عنترة ــ تحقيق محمد سعيد مولوي ــ المكتب الإسلامي ــ دمشق ــ د/تا.
١٨ ــ ديوان النابغة الذبياني ــ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ــ دار المعارف ــ مصر ــ ١٩٨٥م.
١٩ ــ شرح ديوان الحماسة ــ لأبي علي المرزوقي ــ نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون ــ مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة ــ القاهرة ــ ط٢ ــ ١٩٦٧م.

٢٠ ــ شرح شعر زهير بن أبي سلمى ــ تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ــ دار الآفاق ــ بيــروت ــ ط١ ــ ١٩٨٢م.
٢١ ــ الشعر الجاهلي؛ منهج في دراسته وتقويمه ــ د. محمد النويهي ــ القاهرة ــ ١٩٦٦م.
٢٢ ــ الشعر الجاهلي؛ نشأته، فنونه، صفاته ــ فؤاد أفرام البستاني ــ بيروت ــ ط٧ ــ ١٩٦٩م.
٢٣ ــ الشعر والشعراء ــ ابن قتيبة ــ تحقيق وشرح أحمد شاكر ــ دار المعارف بمصر ــ القاهرة ــ ١٩٦٦م.
٢٤ ــ صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار ــ محمد بن عبد الله بــن بليهــد النجــدي ــ القاهرة ــ ١٩٥١م.
٢٥ ــ الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ــ نصرت عبد الرحمن ــ عمان ــ ١٩٧٦م.
٢٦ ــ طبقات فحول الشعراء ــ ابن سلام الجمحي ــ شرح محمود محمد شاكر ــ مطبعة المــدني ــ القاهرة ــ ١٩٧٤م.
٢٧ ــ العصر الجاهلي ــ د. شوقي ضيف ــ دار المعارف بمصر ــ ١٩٦٠م.
٢٨ ــ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ــ ابن رشيق ــ تحقيق محيى الــدين عبــد الحميــد ــ دار الجيل ــ بيروت ــ ط٤ ــ ١٩٧٢م.
٢٩ ــ عيار الشعر ــ ابن طباطبا ــ دراسة وتحقيق محمد زغلول ســلام ــ منشــأة المعــارف ــ الإسكندرية ــ ١٩٨٠م.
٣٠ ــ قصيدة الرثاء، جذور وأطوار ــ د. حسين جمعة ــ دار النمير ــ دمشق ــ ١٩٩٨م.
٣١ ــ القصيدة العربية وطقوس العبور؛ دراسة في البنية النموذجية ــ د. ســوزان ســتيتكيفيتش ــ مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ــ العدد ٦٠ ــ ج١ ــ ١٩٨٥م.
٣٢ــ قضايا النقد القديم ــ محمد صايل حمدان وآخرون ــ دار الأمل ــ إربد ــ الأردن ــ ط١ــ ١٩٩٠م.
٣٣ــ لسان العرب ــ ابن منظور ــ دار صادر ــ بيروت.
٣٤ ــ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ــ ضياء الدين نصر الله بن الأثير ــ تحقيق د. أحمــد الحوفي، ود. بدوي طبانة ــ دار نهضة مصر ــ القاهرة ــ د. تا.
٣٥ ــ المسبار في النقد الأدبي ــ د. حسين جمعة ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق.
٣٦ ــ مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ــ د. حسين جمعة ــ دار رسلان ــ دمشق ــ ٢٠١١م.
٣٧ ــ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ــ مجدي وهبة وكامل المهندس ــ مكتبة لبنــان ــ بيروت ــ ط٢ ــ ١٩٨٤م.

٣٨ ــ مفهوم الخيال في النقد القديم والبلاغة ــ رسالة دكتوراه ــ إعداد فاطمة سعيد أحمد حمدان ــ جامعة أم القرى ــ ١٩٨٩م.

٣٩ ــ مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ــ د. حسين عطوان ــ القاهرة ــ ١٩٧٠م.

٤٠ ــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ــ حازم القرطاجني ــ تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ــ دار الغرب الإسلامي ــ بيروت ط٢ ــ ١٩٨١م.

٤١ ــ الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ــ المرزباني ــ المطبعة السلفية ــ القاهرة ــ ط١ ــ ١٣٤٣هـ.

٤٢ ــ النابغة الذبياني ــ د. محمد زكي العشماوي ــ بيروت ــ ط٢ ــ ١٩٨٠م.

٤٣ ــ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ــ د. كمال أبو ديب ــ مجلة المعرفة ــ العددان ــ ١٩٥ أيار و ١٩٦ حزيران ــ ١٩٧٨م.

٤٤ ــ النقد الأدبي الحديث ــ د. محمد غنيمي هلال ــ القاهرة ــ ط٣ ــ ١٩٦٤م.

٤٥ ــ النقد السوسيولوجي ــ لوسيان غولدمان ــ مجلة مواقف ــ العدد ٣٣ ــ خريف ١٩٧٨م.

٤٦ ــ وحدة القصيدة عند ابن طباطبا ــ مجلة التراث العربي ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ العدد ١٨ ــ ١٩٨٥م.

٤٧ ــ وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية ــ د. نوري حمودي القيسي ــ الموصل ــ ١٩٧٤م.

الفكر التربوي عند الغزالي
من الشك المنهجي إلي اليقين

أ. د. عبدالله المجيدل (*)

المقدمة:

«الإنسان مجبول على حب
كل جميل، لذات الجمال»
«الغزالي»

يعد الغزالي فقيها حرا، اجتماعيا خبيرا بأحوال العالم، فيلسوفا ناهض الفلسفة وكشف ما يعتريها من زخرف وزيف، بالإضافة إلى كونه صوفياً زاهداً، ومربيا فاضلاً متعطشا إلى معرفة كل شيء فدخل إلى دائرة معارف عصره، ونهل من كل فروع المعرفة، ولمع في مجالات عديدة مثل السياسة والفلسفة وعلم النفس والدعوة وغيرها، ومن ثم استحق أن يلقب بحجة الإسلام.

(*) أستاذ في كلية التربية ــ جامعة دمشق. عضو جمعية البحوث في اتحاد الكتاب العرب.

الأسرة والنسب:

هو أبو حامد محمد بن محمد بن أحمد الطوسي الغزالي، وكنى بأبي حامد لولد لــه مــات صغيراً، واشتهر بالطوسي نسبة إلى طوس وهي مدينة بخراسان بينها وبين نيســابور نحــو عشرة فراسخ، وتضم بلدتين هما: الطابران، ونوقان.(الحموي،بلا،٤٨).

والغزالي بالتشديد نسبة إلى الغزال على عادة أهل خوارزم وجرجان فإنه ينســبون إلــى القصار القصاري وإلى العطار العطاري وهــو المشــهور عنــدهم(ابن خلكــان،بلا،٢١٥). والغزّال هو كثير الغزل على وزن فعَّال، وإضافة الياء إلى الغزال، مبالغة تدل على نسبة بعد نسبة على العادة المذكورة. فأبوه نسب إلى غزل الصوف فسمى بالغزّال للمبالغة، ونسب أبــو حامد إلى أبيه فصار الغزالي، بالتشديد وياء النسبة، وهناك من يرى أن الغزالي منسوب إلــى غزالة وهي قرية من قرى طوس، وأيد رأيه هذا برواية الغزالي التي قال فيها أخطــأ النــاس في تثقيل جدنا وإنما هو مخفف. وأنكر بعض الباحثين هذه النسبة وشككوا في هــذه الروايــة وذهبوا إلى أنها منحولة.(عبد الأمير الأعسم،١٩٨١، ٢٨). وأسرة الغزالــي معروفــة فــي التاريخ لوجود علماء أجلاء من بعض أفرادها إضافة إلى حجة الإسلام محمــد بــن محمــد الغزالي صاحب إحياء علوم الدين، هناك العلامة أبو الفتوح أحمد بن محمد الغزالــي الفقيــه الشافعي الواعظ المشهور وهو شقيق حجة الإسلام. وكان والد الإمام محمد الغزالي، رجــلا من الصالحين، وكان محباً للعلم والعلماء، يحضر مجالسه الفقهاء والوعاظ، ويقوم بخــدمتهم، ويحسن إليهم بما رزقه اللَّه تعالى من كسب يده، وكان يدعو اللَّه تعالى أن يرزقه ابنــاً فقيهــاً من الفقهاء، وابناً واعظاً من الوعاظ، فاستجاب اللَّه له ورزقه محمد وهــو حجــة الإســلام، وأحمد وهو الواعظ المشهور. اهتم الوالد بابنيه اهتماماً بالغاً، وقد ادخر لهما قليلاً من المــال من كسب يده ليساعدهما في دراستهما، فلما حضرت منيته أوصى بابنيه إلى أحــد أصــدقائه وطلب منه أن يقوم بتربيتهما وتعليمهما والإنفاق عليهما مما أورثهما وكــان الصــديق مــن المتصوفة، فرباهما تربية دينية صحيحة.

حياته:

يمكن أن نلمس أربع مراحل عبرها تطورت حياة الإمام الغزالي، جاءت المرحلة الأولــى بعد موت أبيه حيث أوصى قبل وفاته أحد أصدقائه بتربيته وشقيقه أحمــد، فــوفى الصــديق الصوفي بالعهد، وعمل بالوصية إلى أن فني المال الذي خلفه لهما أبوهما، ومن ثم تعذر على الصديق الصوفي القيام بالواجب فقال للولدين (محمد وأحمد)، اعلما أني قد أنفقت عليكما مــا كان لكما وأنا رجل فقير، وأصلح ما أرى لكما أن تلجأا إلى مدرسة كأنكما من طلبــة العلــم،

فيحصل قوت يعينكما على وقتكما. ونصحهما أن يتعلما في مدرسة مجانية من تلك التي أسسها نظام الملك، وهكذا دخل الولدان (محمد وأحمد) المدرسة وتفوقا فيها على جميع أترابهما.(رمزي النجار،١٩٧٩، ٢٢٣). ولا شك في أن هذا الصديق الصوفي الوفي كان سبباً في سعادتهما وعلو درجتهما ويمكن أن تسمى هذه المرحلة بمرحلة التوجيه.

أما المرحلة الثانية في حياة الإمام الغزالي فبدأت على يد الفقيه الراذكاني حيث درس بنظامية طوس عملاً بنصيحة مربيه الصوفي في عام ٤٦٥هـ، وقضى الغزالي بهذه المدرسة فترة زمنية وإن لم تكن معروفة إلا أنها مهمة في حياته حيث تعلم فيها القراءة والكتابة ومبادئ العلوم الدينية، بالإضافة إلى الأخلاق الفاضلة والقيام بالعبادات المختلفة، وهنا ظهرت عليه علامات النبوغ والذكاء وحب العلم، لذا ازداد تطلعه وتفتقت طموحاته فأخذ ينظر إلى ما هو أوسع من طوس فارتحل إلى جرجان(سليمان،١٩٧١، ١٩).، وعلى أية حال يمكننا أن نطلق على هذه المرحلة من حياة الإمام الغزالي مرحلة اكتشاف الذات.

وجاءت المرحلة الثالثة والتي يمكن أن نطلق عليها مرحلة الحفظ والتمحيص حيث درس من خلالها الفقه الشافعي وقواعد اللغة العربية الفارسية وسافر إلى جرجان ومكث بها خمس سنوات ثم عاد إلى بلاده طوس، وفي طريق العودة تعرض لحادث سرقة، وبعدها أقبل على القراءة والدراسة حتى حفظ العلم وزادت رغبته في الإلمام بالمزيد من العلم.(محمد عبد الستار،١٩٨٢، ٢٠٩). أما مرحلة الإبداع في حياة الإمام فهي المرحلة الرابعة والتي تأتي على قمة مراحل دراسته كلها، لأنه درس فيها على يد الإمام أبي المعالي الجويني النيسابوري ، وهو من الأئمة الذين ذاع صيتهم وكان يتمتع بقدر كبير من التقدير والاحترام. ودرس الغزالي في هذه المرحلة علوم المذاهب والخلاف، الجدل، المنطق، علم الكلام، الحكمة، الفلسفة فأصبح عالما من أعظم علماء عصره يحاجج برأيه، ومناظراً فذاً حتى وصفه الإمام الجويني بأنه بحر مغدق.

اهتمام الغزالي بالفلسفة:

يبدو من أقوال الغزالي أنه اهتم بالفلسفة وبدراستها، وفهم حقائقها ونقدها، والسير على منهجها، والتأليف فيها، وتكفير الفلاسفة وتبديعهم في أمور معينة، ولا شك أن موقف الغزالي المزدوج من الفلسفة جعل الباحثين إلى يومنا هذا يختلفون في حقيقته بالنسبة للفلسفة، فذهب بعضهم إلى أنه فيلسوف وذهب بعضهم الآخر إلى أنه ليس بفيلسوف. وإذا تتبعنا خطوات الإمام الغزالي في دراسته للفلسفة، نجد أنه درس الفلسفة دراسة عامة على يد الإمام الجويني في نيسابور، وبعد انتقاله إلى بغداد درس الفلسفة دراسة خاصة، ومرت دراسته للفلسفة بخطوتين أساسيتين الأولى قراءة كتب الفلسفة ومحاولة فهم موضوعاتها، والثانية إعادة

القراءة لاستيعاب الموضوعات وفهم ما اشتبه عليه، ومن هنا خرج الإمام الغزالـــي بتهافــت وتخفيف الفلسفة.

منهج الغزالي في البحث والدراسة:

اشتمل منهج الإمام الغزالي على مبدأ وعدة خطوات، أما عن المبدأ فهو معرفة اللَّه مقدمة على معرفة أهله، وقد اخذ الغزالي هذا المبدأ عن الإمام علي بن أبي طالب رضي اللَّه عنـــه وكرم وجهه حيث قال: لا تعرف الحق بالرجال بل اعرف الحـــق تعـــرف أهلـــه، (محمـــد الغزالي، ١٩٧٣، ٥٣). وعلق الإمام الغزالي على قول الإمام علي رضي اللَّه عنـــه قـــائلاً: والعاقل يعرف الحق ثم ينظر إلى نفس القول، فإن كان حقاً قبله سواء كان قائلـــه مـــبطلاً أو محقاً، بل ربما يحرص على انتزاع الحق من أقاويل أهل الضلال. (محمد الغزالـــي، ١٩٧٣، ٥٤)، والذي يعرف الحق بالرجال لا الرجال بالحق هو عند الغزالي مـــن ضـــعفاء العقـــول ويكون حائراً في متاهات الضلال، لذلك أمر الغزالي رحمه اللَّه تعالى سالك طريق الحـــق أن يقتدى بقول الإمام علي كرم اللَّه وجهه حيث قال: اعرف الحق تعرف أهله إن كنـــت ســـالكاً طريق الحق. (محمد الغزالي، بلا، ٢٣).

أما عن خطوات منهج الإمام الغزالي في الدراسة والبحث فتتمثل في:

- الشك المنهجي.
- القواعد المنهجية.
- التأمل.
- التحرر من التقليد.
- الوسائل.

وسوف نوجزها على النحو الآتي:

الشك المنهجي:

هو شك العالم الباحث اتخذه وسيلة للوصول إلى اليقين وهو الخطوة الأولى فـــي التفكيـــر عند الإمام الغزالي، على اعتبار مقولته المشهورة: الشكوك هي الموصلة إلى الحق، فمن لـــم يشك لم ينظر ومن لم ينظر لم يبصر، ومن لم يبصر بقي في العمى والضلال، معنى ذلك أن الشك عند الغزالي ضرورياً لأنه يعني النظر الذي يؤدي إلى الإبصـــار، ومـــن ثـــم يصـــبح الوصول إلى الحقيقة ممكناً والبحث ناجحاً.(زقزوق،١٩٧٩، ٥٠). والشـــك المنهجـــي عنـــد الغزالي يعني الاعتراف بوجود الحقيقة التي تؤدي إلى الإيمان بهذا الوجود، وبالتالي تتكـــون الإرادة والرغبة والقوة لدى الباحث في العمل.

التحرر من التقليد:

يرى الإمام الغزالي أن التقليد يضر بالإنسان ويهلكه، وعلى الباحث أن يعتمد على بصيرته، ولا خلاص إلا في الاستقلال الذي لا يكون إلا بطريق النظر. وعلى الإنسان ألا يكون في صورة أعمى يقلد قائداً يرشده إلى الطريق لأن الإنسان في نهاية الأمر سيعلم أنه لا خلاص إلا في الاستقلال.

القواعد المنهجية:

لقد وضع الغزالي قواعد علمية لبحثه عن الحقيقة وسار عليها وتتمثل هذه القواعد في الآتي:

– البداهة واليقين: حيث إن العلم اليقيني هو الذي يكشف فيه المعلوم انكشافاً لا يبقى معه ريب ولا يقارنه إمكان الغلط والوهم، ولا يتسع القلب لتقدير ذلك بل الأمان من الخطأ ينبغي أن يكون مقارناً لليقين مقارنته لو تحدى بإظهار بطلانه، مع العلم أن كل علم لا أمان معه فليس بعلم يقيني.

– المراجعة التي تدعو إلى التأكد: فلكي يطمئن الباحث أنه لم يغفل عن أي جانب من جوانب القضية التي يريد حلها فلا بد له من المراجعة حتى يتيقن بأن ما قطعه صحيح، وليس فيه سهو ولا التباس.(محمد الغزالي، بلا، ١٧٣).

– عدم التسرع: ويعني اجتناب التسرع في اتخاذ حكم تجاه أي قضية من القضايا لأن الخطأ يكون في التسرع، وإذا حدث خطأ في الحكم فلا بد من إعادة النظر في القضية.

– عدم التناقض: وتدعو هذه القاعدة إلى معرفة سبب وقوع التناقض حيث إن التناقض في البراهين الجامعة لشروط أي منهجية محال وإذا وجد التناقض في البراهين، فإن معنى ذلك أنه يوجد خلل في الشروط.

– الثقة من الحكم: على اعتبار أن الثقة الكاملة من الحكم تجعل الإنسان يدافع عنه ولا يتردد، مهما بلغ شأن المعارض، لأن العقل يستطيع الوصول إلى اليقين ما دام على فطرته السليمة.(محمد الغزالي،بلا،١٧٣).

ـ وسائل الإدراك عند الإمام الغزالي:

يرى الغزالي أن الحواس والعقل والقلب ثلاث وسائل للإدراك لها حدود تقف عندها ولا تتجاوزها، فلكل واحدة منها مجال خاص بها، والوصول إلى اليقين بها ممكن، فعلى سبيل المثال في مجال الحسيات الملح أبيض، والقمر مستدير، والشمس مستديرة، وهذه الأمور واضحة وإذا تطرق الغلط إلى الإبصار فإنما بأمور عارضة، فيغلط الإنسان لأجلها مثل بعد

مفرط أو ضعف في العين أو كثافة الوسط.(محمد الغزالي،بلا، ١٨٧). وفي مجال التجريبيات فإن الحجر هاو إلى الأرض والنار متحركة إلى أعلى والخبز مشبع، والخمر مسكر وهذه الأمور واضحة عند من جربها. وفي مجال المتواترات علمياً مكة أم القرى، والشافعي إمام وفقيه، وعدد الصلوات خمس صلوات. أما في مجال العقليات أو الأوليات التي اقتضت ذات العقل بمجرد حصولها من غير استعانة بحس للتصديق بها مثل علم الإنسان بوجود ذاته، وأن الاثنين أكثر من الواحد وهكذا، وأما الذوق أو القلب فهو كالمشاهدة، والأخذ باليد، ولا يوجد إلا في طريق الصوفية ولا سبيل إليه للعقلاء ببضاعة العقل.(محمد الغزالي، بلا،٦٢).

وطريق الصوفية يقوم بعلم وعمل، وحاصل عملهم قطع عقبات النفس، والتنزه عن أخلاقها المزعومة، وصفاتها الخبيثة حتى يتوصل بها إلى تخلية القلب من غير اللَّه تعالى، وتحليته بذكر اللَّه تعالى.

وعبر الغزالي عن حدود هذه الوسائل بالأطوار فللإنسان ثلاثة أطوار هي:

- الحواس وهي الحواس الخمس المعروفة كاللمس والشم والسمع والإبصار والتذوق.
- العقل.
- القلب أو الذوق.

وكل إدراك من هذه الإدراكات خلق ليطلع الإنسان به على علم من الموجودات، فأول ما يخلق في الإنسان حاسة اللمس ثم يترقى إلى طور آخر فيخلق له العقل فيدرك الواجبات والجائزات والمستحيلات، ووراء العقل طور آخر تتفتح فيه عين أخرى يبصر بها الغيب، وما سيكون في المستقبل وأمور أخرى العقل معزول عنها وهذا هو طور القلب.(محمد الغزالي،١٩٧٣، ٨٤).

رأي الغزالي تجاه بعض القضايا:

هناك مجموعة من القضايا كان للإمام الغزالي رحمه اللَّه تعالى رأي واضحٌ ومحدد تجاهها ومن هذه القضايا:

حرية الإنسان:

يرى الغزالي أن كل حادث في العالم هو فعل الله، وخلقه واختراعه، فقد خلق الخلق، وصنفهم، وأوجد قدرتهم وحركتهم فجميع أفعال عباده مخلوقة له، ومتعلقة بقدرته. إن انفراد اللَّه سبحانه وتعالى باختراع حركات العباد لا يخرجها عن كونها مقدورة لهم على سبيل الاكتساب، فالله خلق القدرة والمقدور جميعاً، وخلق الاختيار والمختار جميعاً، أما القدرة فهي خلق للرب ووصف للعبد، وليست بكسب له، وأما الحركة فخلق للرب ووصف للعبد، وكسب

له. ففعل العبد وإن كان كسباً له، فلا يخرج عن كونه مراداً لله، فلا تجري طرفة عين ولا لفتة خاطرة ولا فلتة ناظر إلا بقضاء اللّه تعالى وقدرته، منه الخير والشر، والنفع والضر والإسلام والكفر والعرفان والنكر والفوز والخسران، والغواية والرشد، والطاعة والعصيان، والشرك والإيمان، لا راد لقضائه، ولا معقب لحكمه، يضل من يشاء ويهدي من يشاء.(رمزي النجار،١٩٧٩، ٢٣٠).

وتأسيساً على ما سبق فإن الغزالي يرى أن اللّه سبحانه وتعالى وراء كل عمل للجماد، ووراء كل عمل وقدرة للحيوان والإنسان، فالله تعالى هو الذي جعل النحل يشكل بيوته على شكل مسدس، وهو الذي جعل العنكبوت ينسج بيوتاً ذات أشكال غريبة يتحير المهندس في استدارتها. والأعمال التي تصدر عن الإنسان من غير سابق علم أو إرادة، فيرى الغزالي أنها مقدورة لله تعالى خلقها في البشر من غير أن يخلق لهم القدرة عليها، أما الأعمال الاختيارية التي تصدر عن الإنسان وهي مسبوقة بمعرفة وإرادة، فهي أيضاً من فعل اللّه تعالى ولكنه سبحانه وتعالى قبل أن يخلقها خلق القدرة عليها، وقبل القدرة خلق الإرادة، وقبل الإرادة خلق العلم، وبالتالي يؤكد الغزالي على أن الإنسان مجبر حتى في الاختيار، لأن اللّه تعالى هو الذي خلق كل شيء في الإنسان أي خلق العلم والإرادة والقدرة والعمل، ويعلل الغزالي ذلك بأنه كيف يكون الفعل لله والكسب للعبد؟ ونعتقد أن الغزالي لم يكن موفقاً في طرحه لقضية حرية الإنسان، بل نرى أنه دار في حلقة مفرغة، على اعتبار أن الإنسان يقوم بمجموعة من الأفعال أو الأعمال منها ما هو إرادي أي مخلوق للإنسان باختياره المحض سواء أكان خيراً أو شراً، لأن الإنسان حر قادر ويمكن أن يريد ويعمل ما يريد، وهو مأمور بإعمال عقله وبالتالي مسؤول عن كل أعماله، ولولا ذلك لبطل التكليف وبطل بالطبع الثواب والعقاب، ولما كان لرسالة الرسل والأنبياء معنى ولا مغزى، وفي الوقت نفسه يقوم الإنسان بعدة أفعال لا إرادية فلا شأن للإنسان بها، ولا دخل له فيها.

قضية العقل والنقل:

يرى الغزالي أنه لا معاندة بين الشرع المنقول والحق والمعقول، فإن من ظن من الحشوية وجود الجمود على التقليد وإتباع الظواهر ما أتوا به إلا من ضعف العقول وقلة البصائر. فالعقل لا يهتدى إلا بالشرع والشرع لن يتبين إلا بالعقل، فالعقل كالأسس، والشرع كالبناء، ولن يغنى أس ما لم يكن بناء، ولن يثبت بناء ما لم أس، العقل كالبصر، والشرع كالشعاع، ولن يغني البصر ما لم يكن شعاع من الخارج، ولن يغني الشعاع ما لم يكن هناك بصر، العقل كالسراج، والشرع كالزيت الذي يمده، ما لم يكن زيت لم يحصل السراج، وما لم يكن سراج لم يضئ الزيت، فالشرع عقل من خارج، والعقل شرع من داخل وهما متظاهران،

متعاضدان، بل متحدان. (رمزي النجار،١٩٧٩، ٢٣٢). هذا بالإضافة إلى أن العقل لا يهتدى إلى تفاصيل الشرع لأنه لا يكاد يتوصل إلا إلى معرفة الكليات، أما الشرع فيصرف كليات الشيء وجزئياته، معنى ذلك أن العقل يعجز عن إدراك التفاصيل الدقيقة من مادة الشرع، بل يمكن أن يدرك الجزئيات.

قضية رعاية الأصلح للعباد:

يرى الغزالي أنه لا يجب على اللَّه تعالى رعاية الأصلح لعباده، بل له أن يفعل ما يشاء ويحكم بما يريد، والخلق في حد ذاته يتضمن معنى رعاية الصالح، لأن الخلق فضل لا تنكيل وما رعاية اللَّه لصالح عباده سوى نتيجة لعدله وحكمته اللا متناهية، فلا إرغام فيها ولا حجر عليه، فالعقل يأبى أن يكون الخالق الكامل ظالماً مستبداً ويأبى أيضاً أن يكون المخلوق العاقل مظلوماً مخذولاً.(رمزي النجار،١٩٧٩، ٢٣٤).

قضية التأمل:

يحتل التأمل مكاناً هاماً عند الإمام الغزالي، فهو يستخدمه كمنهج لحل المشكلات والوصول إلى الحقيقة، ووفق منهج التأمل عند الغزالي فإن الأعمال ينبغي أن تكون بعد التبصر، والمعرفة والتبصر يحتاجان إلى تأمل وتمهل، والعجلة تمنع من ذلك، وحل المشكلات بطول التأمل وإمعان النظر، فالأعمال إنما تكون بعد الفهم وهذا لا يكون إلا بالتأمل.(محمد الغزالي،بلا،٣١).وأخذ الغزالي يتأمل في المحسوسات والضروريات، واستخدم التأمل الفلسفي في البحث عن الحقيقة الإلهية حيث بدأ بالبحث عن حقيقة النفس الإنسانية وأثبت وجودها بأدلة عقلية ثم تدرج إلى معرفة اللَّه تعالى.

قضية النقد:

كان الغزالي باحثاً عن الحقيقة ومتخذاً الشك وسيلة له بداية لتفكيره، وجعل ينقد العادات والتقاليد والعقليات، وانتهى منها إلى صراع فكري عنيف وبعدها عادت نفسه إلى الصحة والاعتدال ورجعت الضروريات العقلية مقبولة عنده موثوقاً بها على أمن ويقين قذفه اللَّه في صدره، (محمد الغزالي،١٩٧٩، ٣٢). وبعد ذلك اتجه الغزالي إلى مذاهب عصره الفكرية ودرسها دراسة واعية ونقدها نقداً سليماً، ومن هذه المذاهب:

- مذهب المتكلمين.
- مذهب الفلاسفة.
- مذهب الباطنية.

- مذهب الصوفية.

وتتمثل خطوات منهج الغزالي في النقد في:

- دراسة كتب المحققين دراسة واعية والاطلاع على محتواها حتى يصل إلى مستوى أصل العلم فيها.

- الاطلاع على ما لم يطلع عليه أصحاب هذه المذاهب حتى يقف على غور المذهب وغائلته.

- تحديد مواطن الفساد في المذهب والرد عليها.(المهدلي،١٩٩٣، ١٣٦).

قضية الفلسفة:

لقد درس الإمام الغزالي الفلسفة دراسة خاصة في بغداد، وألَّف فيها ثلاثة كتب هي: مقاصد الفلسفة الذي يدل على فهم الغزالي للفلسفة فهماً صحيحاً، وبعد هذا الفهم الصحيح للفلسفة، الفهم الذي يؤهله للوقوف على فسادها والرد على الفلاسفة، كتب كتابه الثاني تهافت الفلاسفة الذي اكتمل من خلاله منهج الغزالي نظرياً وعملياً في نقد الفلسفة والفلاسفة اليونانيين والإسلاميين، ثم جاء كتابه الثالث الذي يحمل اسم المنقذ من الضلال وذكر عبر صفحاته خلاصة دراسته في الفلسفة وصورتها.

وقسم الغزالي الفلاسفة إلى ثلاثة أقسام هي:

- الدهريون: وهم طائفة من الأقدمين جحدوا الصانع المدبر، والعالم القادر، وزعموا أن العالم لم يزل موجوداً كذلك، بنفسه لا بصانع، ولم يزل الحيوان من النطفة والنطفة من الحيوان كذلك كان وكذلك يكون أبداً وهؤلاء هم الزنادقة.

- الطبيعيون: وهم قوم أكثروا بحثهم عن عالم الطبيعة وعن عجائب الحيوان والنبات، وأكثروا الخوض في تشريح أعضاء الحيوانات فرأوا فيها من عجائب صنع اللّٰه تعالى وبدائع حكمته، وعليه اعترفوا بقادر حكيم مطلع على غايات الأمور ومقاصدها. وبالرغم من ذلك إلا أنهم ذهبوا إلى أن النفس تموت وتعود، وجحدوا بالآخرة وأنكروا الجنة والنار والحشر، والنشر، والقيامة والحساب فلم يبق عندهم للطاعة ثواب، ولا للمعصية عقاب فانحل عنهم اللجام وانهمكوا في الشهوات انهماك الأنعام. وهؤلاء أيضاً زنادقة لأن أصل الإيمان بالله الإيمان بالله واليوم الآخر، وهؤلاء جحدوا باليوم الآخر وإن آمنوا بالله وبصفاته.(المهدلي،١٩٩٣، ١٣٨).

- الإلهيون: وهم المتأخرون ومنهم سقراط وهو أستاذ أفلاطون، وأفلاطون أستاذ أرسطاطاليس، وأرسطاطاليس هو الذي رتب لهم المنطق وهذب لهم العلوم، وحرر لهم ما لم

يكن محرراً من قبل، وأنضج لهم ما كان فجاً من علومهم، وهم بجملتهم ردوا على الدهرية والطبيعية.

قضية تقسيم العلوم:

قسم الغزالي علوم الفلاسفة وخاصة الإلهيين إلى ستة أقسام هي:

- العلوم الرياضية: وهي التي تتعلق بعلم الحساب والهندسة، وعلم هيئة العالم وليس بها شيء يتعلق بالأمور الدينية نفياً أو إثباتاً، بل هي أمور برهانية لا سبيل إلى مجاهدتها بعد فهمها ومعرفتها.

- المنطقيات: فلا يتعلق شيء منها بالدين نفياً أو إثباتاً، بل هو النظر في طرق الأدلة والمقاييس وشروط مقدمات البرهان وكيفية تركيبها وشروط الحد الصحيح، وكيفية ترتيبه، وأن العلم إما التصور وسبيله معرفته الجد، وإما تصديق وسبيل معرفته البرهان، وليس في هذا ما ينبغي أن ينكر.(المهدلي،١٩٩٣، ١٤٢).

- الطبيعيات: وتبحث عن عالم السموات وكواكبها، وما تحتها من الأجسام المفردة كالماء والهواء والتراب والنار، ومن الأجسام المركبة كالحيوان والنبات والمعادن وعن أسباب تغيرها واستحالتها وامتزاجها، وعلى من يتعامل مع هذه العلوم أن يعلم أن الطبيعة مسخرة بقدرة اللّه تعالى، ولا تعمل بنفسها، بل هي مستعملة من جهة فاطرها والشمس والقمر والكواكب مسخرات بأمره تعالى.

- الإلهيات: وفيها أكثر أغاليطهم، فلم يقدروا على الوفاء بالبراهين على شروطها في المنطق، ولذلك كثر الاختلاف بينهم، ومن الأمور التي خالفوا فيها كافة المسلمين:

* قالوا إن الأجساد لا تحشر، وإنما المثاب والمعاقب هو الأرواح المجردة، والمثوبات والعقوبات روحانية لا جسمانية معنى ذلك أنهم صدقوا في إثبات الروحانية ولكنهم كذبوا في إنكار الجسمانية وعليه فقد كفروا بالشريعة.

* قالوا إن اللّه تعالى يعلم الكليات دون الجزئيات وهذا خطأ وكفر صريح بل إنه سبحانه وتعالى لا يغيب عن علمه مثقال ذرة من السموات ولا في الأرض.(المهدلي،١٩٩٣، ١٤٤).

* قالوا إن العالم قديم أزلي موجود كما هو موجود فهذا خطأ.

- السياسات:

جميع كلامهم في هذا المجال يرجع إلى الحكم المصلحية المتعلقة بالأمور الدنيوية، وتم أخذها من كتب اللّه تعالى المنزلة على الأنبياء، وأيضاً أخذوها من الحكم المأثورة عن سلف الأنبياء.

الخلقية: ويرى الغزالي كلام هؤلاء الفلاسفة في هذا المجال يرجع إلى حصر صفات النفس وأخلاقها وذكر أجناسها وأنواعها وكيفية معالجتها ومجاهدتها، وقد أخذوها من الصوفية حيث لا يخلو كل عصر من جماعة من المتألهين المثابرين على ذكر اللَّه تعالى وعلى مخالفة الهوى وسلوك الطريق إلى اللَّه تعالى بالإعراض عن ملذات الدنيا.(محمد الغزالي،١٩٧٣، ٥٧). وفي ضوء التصنيف السابق لأقسام العلوم عند الفلاسفة الإلهيون نجد أن الغزالي بذل جهداً مضنياً لدراسة الفلسفة بمنهج معتدل، قبل منها ما بدا له بأنه حق، ورفض منها ما تيقن أنه باطل، وكفر الفلاسفة الذين قالوا أقوالاً باطلة تخالف العقيدة الإسلامية. ومن هنا يمكننا القول إن الغزالي فيلسوف بحث عن الحقيقة بقدر طاقته، فكان يعرف الحق، ثم ينظر في نفس القول فإن كان حقاً قبله سواء كان قائله مبطلاً أو محقاً وكان يعرف تماماً أن قرب الجوار بين الحق والباطل لا يجعل الحق باطلاً كما لا يجعل الباطل حقاً. وفي نفس الإطار أيضاً يجب إن نشير إلى أن الغزالي رحمه اللَّه تعالى قد لفت أنظار الأجيال والدارسين إلى أهمية المنطق في الدراسات والأبحاث، كما أنه استخدم أدلة الفلاسفة في إثبات وجود النفس، ولعل ذلك يتضح من خلال كتابه معارج القدس في مدارج معرفة النفس.

قضية التصوف:

التصوف مذهب في الزهد والإنفراد عن الخلق والإقبال على العبادة والتأمل، ويختص أصحاب هذا المذهب باسم الصوفية أو المتصوفين لأنهم كانوا يلبسون الصوف الغليظ، كسائر النساك والزهاد والتائبين، وأطلق على بعضهم مسوحيين نسبة إلى مسوح جمع مسح وهو الكساء الخشن من نسج الشعر. وقد انتشر التصوف الحقيقي في القرن الثاني الهجري وما بعده وذلك بعد أن مالت الدولة العباسية إلى الانحطاط.(رمزي النجار،١٩٧٩، ٢٣٥).وامتاز المتصوفون الأوائل بالميل إلى الخلوة والتقشف والإكثار من مجالس التلاوة وحلقات الذكر والقول بعشق اللَّه وكشف الحجب بينه وبين العبد مع المحافظة على تعاليم السنة والقيام بفرائضها هذا هو تصوف المعتدلين أو تصوف المحافظين أمثال الحسن البصري، ورابعة العدوية التي جعلت الحب بدل الخوف قاعدة للزهد، وأبو القاسم الجنيد الذي حاول التوفيق بين الصوفية والإسلام. وعلى الجانب الآخر وجد التصوف المتطرف حيث استخف أصحابه بالفرائض الدينية وتخطوا تعاليم الإسلام إلى نظريات مختلفة من عندهم مثل نظرية الحلول التي ترى أن اللَّه سبحانه وتعالى ينزل منزلة الساكن في الصوفي أو في غيره من الكائنات، ثم وحدة الوجود والتي تعني بأن الوجود جوهره واحد هو اللَّه الحق، وما سائر الكائنات سوى مظاهر له وظلال.(رمزي النجار،١٩٧٣، ٢٣٦). أما عن صوفية الغزالي فقد نشأ على

التصوف، فوالده كان يجالس المتصوفين، ومعلمه الأول كان صوفياً، وفي نيسابور أخذ طريقة التصوف عن الفارمدي أشهر مشايخ الصوفية في ذلك الوقت، ثم انهمك في العلم والتعليم مدة من الزمن، واطلع على فلسفة ابن سينا فتأثر بحكمته المشرقية، وكتب في خلوته بعض الكتابات التي يعالج فيها أمور التصوف مثل كتاب إحياء علوم الدين، أيها الولد، رسالة الطير، الرسالة الدينية، كيمياء العامة، ميزان العمل. ولقد أسس الغزالي تصوفه على إيمان يقيني بالله تعالى، وبالنبوة وباليوم الآخر، وركز على إتمام فرائض الشرع، إذ لا يجوز لأحد أن يعفي نفسه منها سواء في ذلك الرجل العادي أو طالب الكمال الصوفي. (شاخت،١٩٩٨، ٧٢).

وإذا تناولنا كتاب إحياء علوم الدين نستطيع أن نستنبط صورة التصوف الحقيقي عند الغزالي فعلى سبيل المثال تناول في القسم الأول من الكتاب العبادات من طهارة وصلاة وزكاة وصيام وحج، ولم يدرس الشروط الخارجية لهذه العبادات فحسب، بل طلب أن يسمو بها المؤمن إلى الغاية التي من أجلها وضعت لئلا يتوقف عند القشور دون اللباب. فالطهارة عند الغزالي ليست وضوءاً وتنظيفاً فحسب، بل هي أولاً تطهير القلب من الأخلاق المذمومة والرذائل الممقوتة، والصلاة ليست تمتمة كلام وركوعاً وقياماً وسجوداً، بل هي مناجاة لله بالقلب والنفس ثم اللسان ولكل فرض روحانية خاصة على المؤمن أن يتفهمها، وإلا لم ينفذ إلى روح ذلك الفرض.(محمد الغزالي،بلا،٦٠).

وهذه الروحانية الصوفية لم يدخلها الغزالي في العبادات فحسب بل في جميع الأعمال التي يقوم بها المؤمن، فإذا انتقلنا إلى القسم الثاني من كتاب إحياء علوم الدين وهو قسم العادات وجدنا الغزالي يبحث فيه عن الأكل والنكاح والكسب والصحبة والمعاشرة والعزلة والسفر وغير ذلك، شارحاً آداب كل منها ومتقيداً بمبادئ الدين وإلزامات العقل فيها.(المرجع السابق،٦٠).

أما القسم الثالث من الكتاب وهو قسم المهلكات ومن خلاله يطلب الغزالي رحمه اللَّه تطهير القلب استعداداً لسلوك الطريق، فيحدد جميع العيوب، كشهوة البطن وشهوة الفرج وآفات اللسان والغضب والحقد والحسد والمال والجاه والرياء والكبر والعجب والغرور، مبيناً أسبابها، واصفاً الأدوية لمعالجتها، ذاكراً أفضل ما قيل في ذمها أو مدح أضدادها.(المرجع السابق،٦١).

وجاء القسم الرابع من الكتاب ليتناول المنجيات ومن أهمها الزهد، حب الله، الفناء في الله، الإلهام، على اعتبار أنه بعد تنقية القلب يستطيع المريد أن يقطع المقامات وهي ملكات تستقر في نفس السالك لطريق التصوف.(المرجع السابق،٦١).

رأي الغزالي في المنجيات:

أ. الزهد:

يرى الغزالي أن الزهد مقام شريف من مقامات السالكين، ينتظم من علم وحال وعمل كسائر المقامات، فالعلم سبب يجري من الحال مجرى المثمر، والعمل نتيجة يجري من الحال مجرى الثمرة. فالزهد إذن عنده عبارة عن انصراف الرغبة عن الشيء إلى ما هو خير منه أو ترك المحبوب إلى ما هو أحب منه، عدول عن الدنيا إلى الآخرة، أو عدول عن غير اللّٰه إلى اللّٰه. ويقسم الغزالي الزهد إلى ثلاثة أقسام الأول منها يعرف بزهد الخائفين ويمثل الدرجة الدنيا في الزهد حيث يكون المرغوب فيه النجاة من النار وعذاب الآخرة، والثاني منها يعرف بزهد الراجين ويكون المرغوب فيه ثواب اللّٰه أي اللذات الموفورة في جنته، أما الثالث منها والذي يمثل الدرجة العليا فيعرف بالزهد المطلق وفيه لا يكون للزاهد رغبة إلا في اللّٰه وفي لقائه، فلا يلتفت قلبه إلى آلام العذاب أو لذات النعيم.(رمزي النجار،١٩٧٣، ٢٣٩).

وللزاهد علم وعمل، فعلمه يجعل المتروك حقيراً على اعتبار أن الآخرة خير وأبقى من الدنيا، وأما عمله فترك المزهود فيه وهو الدنيا بأسرها مع أسبابها وعلائقها، وأفضل الزهد عند الغزالي ما كان من ضروريات الحياة مثل المطعم والملبس والمسكن والأثاث والمنكح والمال والجاه، ويرى أيضاً أن القوت الحلال هو ما يقتصر فيه على دفع شدة الجوع والمرض والملبس أقل درجته ما يدفع الحر والبرد ويستر العورة، من الصوف الخشن أو القطن الغليظ، والمسكن أقل الدرجات فيه ما دفع المطر والبرد والعين والأذى كزوايا المساجد والأكواخ والأبنية التي هي قدر الحاجة من غير زيادة، كذلك الأثاث يجب أن يقتصر فيه على ما لا يستغنى عنه ويكون من الجنس الخسيس، والمنكح واجب حيث يكون أفضل لدفع الشهوة الغالبة لكن يجب الزهد فيه إذا علم الصوفي أن المرأة تشغله عن ذكر اللّٰه والجاه والمال فهما وسيلة للخمسة السابقة، فالجاه من أجل طلب المحل في قلب السلطان لجلب نفع أو لدفع ضر أو للخلاص من ظلم فضراوته أشد من ضراوة الخمر فليحترز من قليله وكثيرة، أما المال فالقليل منه ضروري للمعيشة على أن يزهد الصوفي في كل ما جاوز حاجة يومه، وعلامة الزهد في الجاه أن يستوي عند المرء ذامه ومادحه، وعلامة الزهد في المال ألا يفرح بموجود ولا يحزن على مفقود.(رمزي النجار،١٩٧٣، ٢٤٠).

بـ حب الله:

تعدُّ محبة اللَّه هي الغاية القصوى من المقامات عند الغزالي، وهــي الــذروة العليــا مــن الدرجات، فما بعد إدراك المحبة مقام إلا وهو ثمرة من ثمارها وتابع بها كالشــوق والأنــس والرضا، ولا قبل المحبة مقام إلا وهو مقدمة من مقدماتها كالتوبة والصبر والزهد وغيرها.

والمستحق للمحبة هو اللَّه وحده، لأن أسباب المحبة مجتمعة في حقه ووجودها في غيــره وهم وتخيل ويرجع ذلك إلى:

١- حب الإنسان نفسه وبقاءه وكماله ودوام وجوده ولا شيء له من ذلك لولا فضل اللَّــه عليه.

٢- حب الإنسان من أحسن إليه والمحسن إليه هو اللَّه تعالى فقط.

٣- حب الإنسان للمحسن في نفسه وإن لم يصله إحسانه، والله هو المحسن إلى الخلائــق كافة.

٤- الإنسان مجبول على حب كل جميل لذات الجمال، وليس لحظ ينال منــه وراء إدراك الجمال والله هو منتهى الجمال والعلم والقدرة والكمال.

٥- حب الإنسان لمن بينه وبينه مناسبه ومشاكله لأن شبه الشيء منجذب إليه والشكل إلى الشكل أميل وبين اللَّه والإنسان مناسبة باطنية.(رمزي النجار،١٩٧٣، ٢٤١).

ويرى الغزالي – رحمه اللَّه – أيضاً أن العبد يكتسب حب اللَّه عز وجل عن طريق قطــع علائق الدنيا وإخراج حب غير اللَّه من القلب حيث إن القلب مثل الإناء لا يتسع للخل مثلاً ما لم يخرج منه الماء كما أن قوة المحبة تكمن في قوة معرفة اللَّه فلا بد من اتساعها واستيلاؤها على القلب بعد تطهيره من جميع شواغل الدنيا.

٦- الفناء في الله: يرى الغزالي أن الصوفي في نهاية المجاهدات ينقطع عن العالم الظاهر بأسره، ويتعطل فيه كل عمل وحب وخيال وفكر وإرادة ويستغرق بكليته فــي الله، فتتلاشــى نفسه وتفنى في الحق، وفي هذه الحالة تمحى أوصاف الإنسان وتبقى أوصاف الحق ونعوته.

٧- الإلهام: يرى الغزالي أن القلب بغريزته مستعد لقبول المعلومات لكن العلوم التي تحل فيه تنقسم إلى عقلية وشرعية ودينية، فالعقلية هي ما تقضي به غريزة العقل ولا توجد بالتقليد والسماع وهي على نوعين ضرورية يجد الإنسان نفسه مفطوراً عليها كالعلم بــأن الشــخص الواحد لا يكون في مكانين والشيء الواحد لا يكون حادثاً قديماً أو موجــوداً معــدوماً معــاً، ومكتسبة أي مستفادة بالتعلم والاستدلال، أما العلوم الدينية فهي المأخوذة بطريقة التقليــد مــن الأنبياء، وذلك يحصل بالتعلم لكتاب اللَّه وسنة رسوله وقهر معانيها بعد سماع العلــوم التــي ليست ضرورية، إنما تحصل في القلب في بعض الأحوال، فتختلف الحال في تحصيلها، فتارة

تكتسب بطريقة الاستدلال والتعلم، وتارة تهجم على القلب كأنها ألقيت فيه من حيث لا يدري، فالعلم الذي يحصل بالاستدلال يسمى اعتباراً واستبصاراً ويختص به العلماء، والعلم الواقع في القلب بغير حيلة وتعلم واجتهاد وينقسم إلى قسمين، ما لا يدري العبد كيف حصل عليه ومن أين حصله فيسمى إلهاماً، ويختص به الأولياء والأصفياء، وما يطلع معه العبد على السبب الذي منه استفاد ذلك العلم ويسمى وحياً ويختص به الأنبياء.(رمزي النجار،١٩٧٣، ٢٤٢).

وعلى أية حال فإن العناصر التي جاء بها الغزالي سارت به في اتجاهين متمايزين أحدهما عقلي أدى إلى تصوف يمكن أن نسميه ميتافيزيقا أو عرفانياً والآخر ذو اتجاهات شعبية اتخذت شكلاً ملموساً يتمثل في الصوفية.والأمر الذي يميز الاتجاه الأول هو الاعتقاد بأنه يمكن الوصول إلى ما وراء العالم الملموس الذي هو مجرد مظهر لبلوغ عالم الحقائق المعقولة والروحانية وذلك عن طريق حدس وجداني وهو ما يسمى بالمعرفة، وعلى الصعيد العملي فإن الوسائل التي استخدمها الغزالي كصوفي أو متصوف تنوعت فيما بينها ومنها: الإخلاص البالغ، التحرز في أعمال العبادة، طول المجاهدة للنفس، وذكر اللَّه عز وجل.(شاخت،١٩٩٨، ٧٤).

منهج الغزالي في التعليم:

يقع المتتبع لرؤية الغزالي ومنهجه في التعليم على عدة مواضع في مؤلفات الغزالي تبين ملامح فكره التربوي، وترفع من شأن مهنة التعليم، (والمعلم متصرف في قلوب البشر ونفوسهم واشرف موجود على الأرض جنس الإنس واشرف جزء من جواهر الإنسان قلبه، والمعلم مشتغل بتكميلة وتجميلة وتطهيره وسياقته الى القرب من الله عز وجل، فتعلم العلم من وجه عبادة الله تعالى ومن وجه خلافة الله تعالى وهو من اجل خلافة الله، فان الله قد فتح على قلب العالم العلم الذي أخص صفاته، فهو كالخازن لأنفس خزائنه ثم هو مأذون له في الإنفاق منه على كل محتاج إليه فأي رتبة أجل من كون العبد واسطة بين ربة سبحانه وتعالى وبين خلقه (الغزالي، ٢٠٠٢ ، ٢١).

فقد أكد الغزالي على دور المعلم كأب روحي للمتعلم حيث فضله على الأب الحقيقي وحجته في ذلك ان الأب منح ولده صورة جسد انية فكان سببا في وجود هذا الجسد في الدنيا ودوره هو إصلاح حال هذا الجسد في هذه الدار التي هي دار فناء أما المعلم فيعطي المتعلم صورة روحانية من خلال تغذية نفس المتعلم بالعلوم والمعارف التي تهديه إلى طريق الآخرة، وقال الغزالي في هذا الموضوع (... وكما ان حق ابناء الرجل الواحد ان يتحابوا ويتعاونوا على المقاصد كلها، فكذلك حق تلامذة الرجل الواحد التحاب والتوادّ ولا

يكون إلا كذلك ان كـــان قصدهم الآخرة...)(المصدر نفسه، ٥٧). كما سبق الغزالي كثير من المربين الغربيين الذين نادوا بالتدرج ونسبت هذه المقولة التربوية لهم في عملية التعليم مـــن البسيط إلى المعقد ومن السهل إلى الصعب ومن المحسوس إلى المجرد فقد أكد الغزالي قبلهم بقرون، أن على المعلم مراعاة مستوى المتعلمين وان يعتمد التـــدريج فـــي إعطـــاء المـــواد الدراسية لهم، حيث طلب من المعلم أن لا يدع من نصح المتعلم شيئا وان يمنعه من التصدي إلى طلب رتبة قبل استحقاقها والتشاغل بعلم خفي قبل الفراغ من الجلي، وأكد الغزالـــي فـــي هذا الموضوع ان المعلم المختص في علم ما لا يجوز له تقبيح العلوم الأخـــرى فـــلا يجـــوز لمعلم اللغة تقبيح علم الفقه ولا يجوز لمعلم الفقه تقبيح علم الحديث والتفســـير. .. الـــخ مـــن العلوم، فهكذا عمل يمثل أخلاقا مذمومة يجب على المعلم تجنبها وان عليه ان يوســـع علـــى المتعلم طريق التعليم للعلوم الأخرى (المصدر نفسه، ٥٨-٥٩).

اما عن وصف الغزالي للمعلم فقصد بهذا المعلم (الشيخ) الذي يعلـــم الســـالكين لطريـــق التصوف حيث أكد على ضرورة وجود شيخ ليرشد السالك ويخرجه مـــن الأخـــلاق الســـيئة بتربيته فيجعل مكان الأخلاق السيئة أخلاقا حسنة ويرشد السالك إلى سبيل الله تعـــالى لان الله أرسل للعباد رسولا إلى سبيله فإذا ارتحل (ص) من الدنيا فقد خلف الخلفاء في مكانـــه حتـــى انهم يرشدون الخلائق إلى الله تعالى، واشترط الغزالي عدة خصائص يجب توافرها في هـــذا الشيخ او المعلم حيث اشترط ان يكون عالما ولكن لاكل عالم كمـــا يـــرى الغزالـــي يصـــلح للخلافة ــــ ولكي يصلح للخلافة يجب عليه فضلا عن كونه عالما أن يكون معرضا عن حـــب الدنيا وحب الجاه وان يكون تابع لشخص بصير تتسلسل متابعته إلى ســـيد المرســـلين (ص). ان يكون محسنا رياضة نفسه بقلة الأكل والقول والنوم وكثرة الصلوات والصدقة والصـــوم فضلا عن التزام محاسن الأخلاق كالصبر والشكر والتوكـــل واليقـــين والســـخاوة والقناعـــة وطمأنينة النفس والحلم والتواضع والعلم والصدق والحياء والوفاء والوقار والسكون والتـــأني (الغزالي، ١٩٦٩، ٣٧-٣٨).

كما يرى الغزالي حماية المعتقدات التي نقلها أهل السنة من الســـلف الصـــالح لا غيـــر، ومقصود حفظ السنة تحصيل رتبة الاقتصار منه بمعتقد مختصـــر حيـــث رفـــض الغزالـــي الخوض في حديثه عن هذا العلم مسألة الخوض في الجدل والخلافات لأنها مضرة لصاحبها، وهكذا كان منهج الغزالي منصبا على المواضيع التي تتعلق بالدين الإسلامي حصرا وتحديدا. كان الغزالي في كلامه مطابقا لفعله، ودليلنا على ذلك هو تـــرك الغزالـــي لمغريـــات الـــدنيا واعتزاله التدريس ولجوئه إلى حياة الزهد والتقشف مضحيا بالصيت والمال وهذا ما ذكرنـــاه في حديثنا عن حياته، فهو ترك منصب الأستاذية ليصبح صوفيا، تمكن من تحسين ممارســـة

التصوف بالشريعة وبشكل معتدل عند الطلاب والفقهاء رافضا إفراط بعض الصوفية الـــذين تركوا الشريعة واهتموا بالتصوف وادعاء بعضهم الإلوهية. (الغزالـــي، ١٩٦٩، ٣٧- ٣٨).
والمعروف عن الغزالي انه من الرافضين إلى مسألة تقرب صاحب العلـــم مـــن الســـلاطين والحكام ومخالطتهم حيث طلب من صاحب العلم قائلا (أن لا تخالط الأمراء والسلاطين ولا تراهم لان رؤيتهم ومجالستهم ومخالطتهم آفة عظيمة ولو ابتليت بها دع عنك مدحهم وثناءهم لان الله تعالى يغضب إذا مـــدح الفاســـق والظالـــم ومن دعـــا لطول بقائهـــم فقد أحـــب أن يعصـــى الله في أرضه). (المصدر نفسه، ٤٨- ٤٩)، واعتبر قبول هدايا الأمراء من قبـــل صاحب العلم أمر فيه مفسدة للدين لان ذلك سيجعله يميل إلى جانبهم والموافقة على ظلمهـــم ويحبهم ومن أحب أحدا يحب طول عمره وبقائه، وفي محبة الظالـــم إرادة في الظلـــم علـــى عبادة الله تعالى وإرادة خراب العالـــم وفي هذا مضرة للدين .(شمس الدين، ١٩٨٥، ٣٣).

أما عن تعليم علم الكلام والفلسفة فكان له موقف خاص حيث لم يصرح هـــل ان الكـــلام والفلسفة من العلوم المحمودة أم المذمومة وبين سبب ذلك مبتدئ بعلم الكلام حيث أوضـــح أن حاصل ما يشتمل عليه علم الكلام من الأدلة التي ينتفع بها، فالقران والأخبار مشتملة عليـــه، وما خرج عنهما فهو أما مجادلة مذمومة وهي من البدع، وأما مشاغبة بـــالتعلق بمناقضـــات الفرق لها وتطويل بنقل المقالات، مسائل تزدريها الطباع وتمجها الأسماع وبعضـــها خـــوض فيما لا يتعلق بالدين ولم يكن شيء منه مألوفا في العصر الأول ولكنه صار مأذونا فيه وصار من فروض الكفايات بسبب حصول البدع الصارفة عن مقتضى القرآن والسنة، أمـــا الفلســـفة كما يرى الغزالي فأنها ليست علما برأسها بل هي أربعة أقسام أو أجزاء الهندســـة والحســـاب والمنطق والإلهيات والطبيعيات، أما علم الحساب والهندسة فعدهما من العلوم المباحة بشـــرط ألاّ تتعدى الحد الذي تتحول فيه إلى علوم مذمومة أو عندما يخرج بها إلى حد البـــدع، أمـــا المنطق فأدخله في علم الكلام، وادخل الإلهيات ضمن علم الكلام أيضا لأنها تتعلـــق بالبحـــث عن الله سبحانه وصفاته.

أما الطبيعيات فكانت نظرة الغزالي لها على أن بعضها مخالف للشـــرع والـــدين، وهـــذا المخالف يعتبر جهلا ولا يجوز أدراجه في أقسام العلوم، وأمـــا مـــا يبحـــث فـــي الأجســـام وخواصها فهو شبيه بعمل الأطباء، مع الاختلاف في كون عمل الطبيـــب يحتـــاج إليـــه أمـــا علومهم في الطبيعيات فلا حاجة إليها (الغزالي، ٢٠٠٢، ٣٣- ٣٦). وبما أن الغزالـــي لـــم يحدد موقفه من الفلسفة وهل هي محمودة ام مذمومة فحكمها الإباحة وهذا ما يؤكده المـــنهج والأسلوب الفلسفي الذي بدا واضحا في كتاب التهافت. (العسكري ، ٢٠٠٢، ١٨٨).

رأي الغزالي في التربية الجمالية:

لقد أدرك الغزالي محددات الذوق الجمالي والمستندة إلى التناسق العام والتوازن القائم بين الأجزاء وكمال التكوين الفني، ولا شك هذه تمثل الأسس الأولية للتربية الجمالية، والتي لم تغب عن فكر الغزالي، ويرى الغزالي أن جمال أي شيء يكمن في حضور كماله اللائق به والممكن له ومن ثم يصير شيئاً حسناً.(شاخت،١٩٩٨، ٣٧٣).

كما يعتقد الغزالي أنه إذا كانت جميع كمالات الشيء الممكنة حاضرة فهو إذن في غاية الجمال، والخط الحسن هو الذي يجمع ما يليق به من تناسب الحروف وتوازنها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها، ولكل شيء كمال يليق به، ولا يليق بغيره، وحُسُن كل شيء في كماله الذي يليق به، فلا يحسن الإنسان ما يحسن به الفرس، ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب وكذلك جميع الأشياء. (محمد الغزالي، بلا،٧١).

قضية الشك عند الغزالي:

الشك بوجه عام هو تعليق الفصل بين قولين متناقضين لا يظهر رجحان أحدهما، أما الشك في الفلسفة فهو امتناع العقل عن إصدار حكم ما، أو إبداء رأي ما، لأسباب تختلف باختلاف موقف المتشككين من قضية المعرفة.

وقد أحسن الغزالي صنعاً في طلبه اليقين عن طريق الشك في التقاليد الموروثة من أي نوع كانت، على اعتبار أن هذه الأمور تأتينا نقلاً، فلا تحكم العقل في قبولها وإذا بلغنا أشدنا كان من حقنا أن نعيد النظر فيها لكي نقبلها ونتبناها أو نرفضها عن اقتناع، ومن ثم فالشك هنا طريقة علمية للتثبت من الشيء قبل التسليم به وذلك يبعدنا عن الإدعاء والغرور. (العوا،١٩٩٢، ١٨٦).

وقد مر الشك عند الغزالي بعدة مراحل تتمثل في الشك في العقائد الموروثة حيث إن اختلاف الخلق في الأديان والملل ثم اختلاف الأئمة في المذاهب وكثرة الفرق وتباين الطرق كل ذلك بمثابة بحر عميق غرق فيه أناس كثيرون وكل فريق يزعم أنه هو الناجي وهنا جاء تعطش الغزالي لمعرفة الحقائق وطلب حقيقة الفطرة الأصلية، ومعرفة حقائق العقائد العارضة، وبعد ذلك جاءت المرحلة الثانية من مراحل الشك عند الغزالي ألا وهي مرحلة طلب العلم اليقيني حيث يريد من خلالها الغزالي أن ينكشف المعلوم انكشافاً لا يبقى معه ريب ولا يقارنه إمكان الغلط والوهم، وجاءت المرحلة الثالثة من شك الغزالي ممثلة في الشك في الحسيات حيث أقبل الغزالي نحو المحسوسات يتأملها وينظر إليها حتى وصل إلى فقدان الثقة

بالمحسوسات ومنها النظر إلى الكواكب كيف نراها صغيرة وعلم الهندسة يدل على أنها أكبر من الأرض، وهنا بطلت الثقة بالمحسوسات وانتقل الشك إلى مرحلة رابعة عند الغزالي وتمثلت في الشك في العقليات وعلته في ذلك النفس والإثبات لا يجتمعان في الشيء الواحد، والشيء الواحد لا يكون حادثاً قديماً موجوداً معدوماً، واجباً محالاً مثل قول رسول اللَّه (ص): «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا» فلعل الحياة الدنيا نوم بالإضافة إلى الآخرة هكذا اعتقد الغزالي.(رمزي النجار، ١٩٧٩، ٢٥١). وبعد ذلك عاد الغزالي إلى طبيعته وعادت نفسه إلى الصحة والاعتدال، ورجعت الضروريات العقلية مقبولة موثوقاً بها على أمن ويقين وكان ذلك عن طريق نور قذفه اللَّه تعالى في صدره، ذلك النور الذي هو مفتاح أكثر المعارف، فمتى ظن أن الكشف موقوف على الأدلة المحررة فقد ضيَق رحمة اللَّه الواسعة.

وفي ضوء ما سبق ندرك أن الغزالي بدأ بشك فلسفي، منهجي قويم سبق إليه فلاسفة العصر الحديث، ولكنه ما لبث أن جمح إلى شك سفسطائي وذلك بإنكاره التجليات الحسية والعقلية ولكنه عاد مرة أخرى إلى التسليم بمعطيات العقل الضرورية عن طريق نور قذفه اللَّه تعالى في صدره.

الغزالي وديكارت:

أقرب الفلاسفة شبهاً بالغزالي هو «ديكارت» لأنه ارتاب كما ارتاب الغزالي وبقي في شكه وارتيابه زمناً غير قليل. ومما حمل ديكارت على الشك ما رآه في أسفاره من مختلف العادات والآراء، وتباين العقائد والمدركات، وما تبينه من تأثير التربية في التفرقة بين أخلاق الشعوب. وأهم ما تنبه له في رحلاته، الشك في قيمة الرأي العام، والاستهانة بكثرة الأصوات، لأن إجماع الأمة على رأي، لا يدل على أنه رأي الأمة، فقد يكون رأي فرد واحد، حملت عليه الأمة لسبب من الأسباب.

وآراء الفلاسفة كانت مما حمل ديكارت على الارتياب، إذ قلما يوجد رأي غريب بعيد التصديق إلا وقد قال به فيلسوف. ولكن ديكارت كان أكثر صراحة من الغزالي: فبينما نجد الغزالي يحدثنا بأنه دام ما يقرب من شهرين على مذهب الفلسفة «بحكم الحال لا بحكم النطق والمقال» أي أنه لم يكاشف الناس بشكه إلا حين أجمعوا أو كادوا يجمعون على تقديسه، نجد ديكارت يتطلب الأماكن الصالحة لنشر شكوكه، ونجده يحكم ببطلان الآراء التي بنى عليها آراءه حين ظنها حقة، وبوجوب التخلي مرة واحدة عن جميع آراءه، ليصنع بناء جديداً على أساس جديد. ونرى الغزالي شك في المحسوسات، لأنه ينظر إلى الظل فيراه واقفاً لا يتحرك فيحكم بنفي الحركة، ثم يعرف بالتجربة والمشاهدة، أنه يتحرك ولكن بالتدريج.

ثم نراه يهم بالشك في العقليات، لأنه يعتقد في النوم أموراً ويتخيل أحوالاً لها ثباتاً واستقراراً، ثم يستيقظ فيعلم أنه لم يكن لجميع متخيلاته ومعتقداته أصل، فيسأل: بم تأمن أن يكون جميع ما تعتقده في يقظتك بحس أو عقل هو حق بالإضافة إلى حالتك، وقد يمكن أن تطرأ عليك حالة أخرى تكون نسبتها إلى يقظتك كنسبة يقظتك إلى منامك؟

وكذلك نجد ديكارت يقر أن الأشياء التي سلم بها أثبت من غيرها وأصح، إنما كان اعتمد في صحتها وثباتها على الحواس، وقد تبين غير مرة أن الحواس خداعة – وهو كذلك يرى في نومه تصورات يعلم حين يستيقظ أنها باطلة، فمن أين يعرف فضل اليقظة على المنام، أو فضل المنام على اليقظة، وهو في كليهما مضلل مخدوع؟ (مبارك زكي، ١٩٨٨، ٣٣٨).

الفرق بين الغزالي وديكارت:

الفرق كبير بين الغزالي وديكارت، إذ إننا نجد فرقاً شاسعاً في مخرج كل منهما من حالة الشك. ففي حين خرج الغزالي من شكه بنور الله فقط حيث وجد الغزالي أن من ظن أن الكشف موقوف على الأدلة المجردة، فقد ضيق رحمة اللّه الواسعة، وما دام الغزالي لم يرجع عن شكه «بنظم دليل وترتيب» كما قال، فمن العبث أن نستعين بالعقل والمنطق لنخرج من ظلمات الشكوك. وهذا يناقض كل ما فعله ديكارت للخروج من شكوكه، حيث يبدأ ديكارت بنفسه فيفرض أن كل ما يراه هو باطل، فماذا يمكن أن يعد صحيحاً حينئذٍ؟ قد لا يثبت إلا عدم وجود شيء يقيني في العالم، ولكن يبقى بالطبع إنساناً شكاكاً، أو الذات الشاكة، وأن هذا الإنسان لا محالة موجود وهنا يقول ديكارت كلمته المأثورة: «أنا أفكر، فأنا إذن موجود» ولا شيء أوضح لدى ديكارت من فكره، فهو يؤمن أولاً بوجوده هو، ثم ينتقل إلى الأشياء يقيس وجودها بقدر ما فيها من الوضوح، لأن القاعدة عنده أنه لا يصح قبول شيء على أنه حق، حتى يعرف «ما هو» بغاية الجلاء. (زكي مبارك،١٩٨٨، ٣٤١).

ثبت بالمصادر والمراجع:

١- ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء زمان، ج٤، دار صادر، بيروت، بدون تاريخ.

٢- الأعسم، عبد الأمير: الفيلسوف الغزالي، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١. ٢٣-

٣-الحموي، ياقوت: معجم البلدان، ج٤، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت

٤- زقزوق، محمد حمدي: تمهيد للفلسفة، ط٥، دار المعارف، القاهرة، .١٩٩٤

٥- سليمان، دنيا: الحقيقة في نظر الغزالي، دار المعارف، القاهرة، .١٩٧١

٦- شاخت، جوزيف: تراث الإسلام، سلسلة عالم المعرفة، عـدد ٢٣٣، ج١، ط٣، ترجمـة محمـد زهير السمهوري، وآخرون. الكويت .١٩٩٨

٧- الشمالي، عبده: دراسات في تاريخ الفلسفة الإسلامية، ط٥، دار صـادر. بيـروت، ١٩٧٩. ٨- شمس الدين، عبد الأمير، الفكر التربوي عند الأمام الغزالي، دار أقرأ، بيروت ط١، ١٩٨٥.

٩- العسكري، كفاح يحيى صالح، (٢٠٠٢)، الفكر التربوي والنفسي عنـد الغزالـي، دار الشـؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد.

١٠- العوا، عادل: المذاهب الفلسفية، منشورات جامعة دمشق، ١٩٩٢.

١١- مبارك، زكي: الأخلاق عند الغزالي، ط١ دار الجيل، بيروت، .١٩٨٨

١٢- محمد عبد الستار نصار: في الفلسفة الإسـلامية، قضـايا ومناقشـات، ج٢، مكتبـة الأنجـو المصرية، القاهرة، .١٩٨٢

١٣- الغزالي، الأمام أبي حامد محمد بن محمد، ت ٥٠٥ هـ، أحياء علوم الدين ــ وبذيلـه كتـاب المغني عن حمل الأسفار في الأسفار في تخريج ما في الإحياء من الأخبار للإمام زين الـدين أبـي الفضل عبدالرحيم بن الحسين العراقي ت ٨٠٦ هـ. منشورات محمد علـي بيضـون دار الكتـب العلمية، بيروت ط٣ / ٢٠٠٢ .

١٤- الغزالي، رسالة ايها الولد، تعهد طبعها الحاج فؤاد الـدين السـيد قـوام السـامرائي مطبعـة المعارف، بغداد، ١٩٦٩ .

١٥- الغزالي، المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال، تحقيق وتقديم د. جميل صـليبا ود. كامل عياد، دار الأندلس بيروت، ط ٧/ ١٩٦٧ ــ واعتمدنا أيضا على النسخة التي حققها وقـدم لها جميل إبراهيم حبيب، دار القادسية، بغداد.

١٦- الغزالي: المنقذ من الضلال، مكتبة الجندي، القاهرة، .١٩٧٣

١٧- الغزالي: إحياء علوم الدين، ج١، تقديم بدوي طبانة، درا إحياء الكتب العربية، القاهرة، بـدون تاريخ.

١٨- الغزالي: ميزان العمل، مكتبة الجندي، القاهرة، بدون تاريخ.

١٩- الغزالي: معراج السالكين، ج٢، مكتبة الجندي، القاهرة، بدون تاريخ.
٢٠- الغزالي: محك النظر، دار النهضة العربية، القاهرة، بدون تاريخ.
٢١- الغزالي: معيار العلم، دار النهضة الحديثة، القاهرة، بدون تاريخ.
٢٢- الغزالي: كيمياء السعادة، مكتبة الجندي، القاهرة، دون تاريخ.
٢٣- النجار، رمزي: الفلسفة العربية، دار الآفاق، بيروت، ١٩٧٩.
٢٤- المهدلي، السيد: دراسات في الفلسفة الإسلامية، ط٢، دار الحديث، القاهرة، ١٩٩٣.

صورة دِمَشْق عند «جَلال الدّين الرُّومي»

د. حيدر خضري(*)

الملخص:

تهدف هذه المقالة إلى دراسة صورة دِمَشْق عند الشاعر الفارسي الكلاسيكي الشهير «جلال الدين الرومي»، وانطلقت بتعريف موجز لمدينة دِمَشْقَ، وبيان مكانتها في التاريخ البشري ولاسيما في الأدب الفارسي على وجه التحديد، ومن ثم دراسة صورتها عند جلال الدين الرومي، بعد نبذة عن حياته، وكيف كان وصفه لدِمَشْق في ديوانه الشعري الذي بلغ عدد أبياته إلى أكثر من اثنين وأربعين ألف بيت، وفي غزلياته وقصائده التي تبلغ أكثر من ثلاثة آلاف وخمسمئة واثنتين، وفي رباعياته التي يبلغ عددها أكثر من ألف وتسعمئة وخمس وتسعين رباعية، وفي «مثنوى معنوى» حيث يبلغ عدد أبياته أكثر من ستة وعشرين ألف بيت، ذاكراً صورة دِمَشْق وأهم ميزاتها عند الشاعر، مبيناً أهم الاختلافات عند الشاعر في وصفه مدينة دِمَشْق، وسائر المدن الأخرى المذكورة في ديوانه، خاتماً بأهم النتائج التي وصل إليها البحث.

(*) مدرّس في قسم اللغة الفارسية بجامعة دمشق.

الكلمات الرئيسة : جلال الدين الرومي، دِمَشْق، الصور ولوجيا، الأدب المقارن.

Abstract □

The present article is an endeavor in revealing the various imageries of the city of Damascus as found in the poetical works of Jalal-al-din Rumi. First, we present the historical significance and importance of Damascus as well as its influence on Rumi's thoughts and literary development. Then, we offer an outline of Damascus' portrayal in Persian literature and we conclude by presenting various Damascus' imageries used by Rumi. For the purpose of our study, we surveyed his Quatrains (Rubayat), the Divan-e-Shams and his Mathnavi.

Key words: Jalal al-din Rumi, Damascus, Imagery, Comparative literature.

المقدمة:

إذا قلَّب المرء صفحات التاريخ للحضارة البشرية بأكملها، فإنه سيلاحظ ما لبعض الأماكن والأشخاص من دور قيادي وريادي في بناء هذه الحضارة العظيمة، وقد تعترف الشعوب بدور هذه الأماكن والأشخاص في صنع هذه الحضارة، ومن دون أدنى شكٍّ كانت دِمَشْق بحضارتها العريقة التي ترجع إلى آلاف السنين قبل ميلاد المسيح (ع)، وبوصفها أول عاصمة مأهولة في العالم، تشغل مكاناً مرموقاً وفريداً بين سائر المدن الأخرى، وبناء على مكانتها المهمة والفريدة فقد قامت جامعة الدول العربية باتخاذها عاصمة للثقافة العربية عام ٢٠٠٨م. ولقد ذكر اسم دِمَشْق في نصوص أدباء غير عرب، وفي طليعتهم الشاعر جلال الدين الرومي، الذي عشق دِمَشْق وتغزل بها ووصفها بأجمل الأوصاف، ولهذا فإن هذه الدراسة تستمد أهميتها من جانبين اثنين:

الأول: أنه قلما وصل شاعر أو أديب فارسي، أو عالمي إلى المرتبة التي وصل إليها الرومي، فالكتب التي ألفت حول حياته أو أشعاره هي من أكثر الكتب انتشاراً ومبيعاً في العالم بشكل عام وفي البلدان الغربية على وجه التحديد[١] وعلى الرغم من كونه إيرانياً

---

(١) ولاسيما في الولايات المتحدة الأمريكية، على سبيل المثال نستطيع أن نشير إلى الترجمات الشهيرة لمؤلفات مولوي، وكذلك المقالات والبحوث المنشورة التي قام بها كل من: والن بورك (J.de Wallen Bourg)، يوزف فن هامر بوركشتال (Joseph Van Hamer Burgstall)، فردريش روكرت (Fredrich Ruckert)، كئورك روزن (Georg Rosen)،

بالنظر إلى مكان الولادة واللغة التي كتب بها دواوينه الشعرية وكتبه النثرية، إلا أنه أصبح أديباً عالمياً لا يختص بشعب دون سائر الشعوب الأخرى، ولا يختص بديانة دون سائر الديانات الأخرى، وبناء على هذا قامت منظمة الأمم المتحدة «يونسكو» بتسمية عام ٢٠٠٧ «عام مولوي الرومي» في العالم.

وأما الثاني: فهو الصلة والعلاقة التي كانت بين مولوي والشام بشكل عام، ودِمَشْق على وجه التحديد، فمولوي أمضى سبع سنين من أجمل أيام عمره في الشام، فكان للشام بشكل عام ولمدينتي دِمَشْق وحلب بشكل خاص دور بارز ومهم في نشأة الفكر الديني والعرفاني وتطوره عند مولوي، لذلك نشاهد وصف الشام في أشعاره بشكل عام ووصف دِمَشْق بشكل خاص، فضلاً عن الأبيات الكثيرة التي تناولت وصف دِمَشْق في ديوانه الكبير وفي مثنوياته، فقد اختص مولانا قافية إحدى قصائده بدمشق معبراً عن أجمل العواطف وأصدقها تجاهها، وذكر فيها أماكن كثيرة كـ: باب الفرج، وباب الفراديس، وعين أبي نواس، والربوة، وجامع الحمراء، والسويداء، وباب البريد، وجامع العشاق، وجامع الخضراء، والنيرب، والمزة، والباب الشرقي، وجبل الصالح ... إلخ.[(١)] وبناء على هذا تحاول هذه المقالة أن تسلط الضوء على دِمَشْق وصورتها عند جلال الدين الرومي في دواوينه الشعرية.

نبذة عن حياة الشاعر جلال الدين الرومي (٦٠٤-٦٧٢ هـ)[(٢)]

ولد جلال الدين محمد مولوي الرومي[(٣)] سنة ٦٠٤ هـ في مدينة بلخ إحدى مدن خراسان في شمال شرقي إيران، في أسرة علم وأدب ودين، ونشأ في بيئة حافلة بالمعارف والآداب،

هرمان اته (Hermann Ethe)، هلموت ريتر (Helmut Ritter)، سير جيمس ريدهاوس (Sir Jemes Redhouse)، وين فيلد (H.Winfield)، رينولد الن نيكلسون (Reynold Allin Nicholson)، ا.ج. آربري (A.J.Arberry)، آن ماري شيمل (Anne Mary Schimmel)، ويليام جيتيك (W.Chitic)، وفرانكين د.لويس (Franklin D.Lewis) حول حياة مولوي وآثاره وأشعاره.

انظر: محمد استعلامی: **درس مثنوى**، انتشارات اساطير، چاپ٧، تهران، ١٣٨٧هـ.ش. ص ص ٢٩-٣١

(١) جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، ج.١، ويراستار مصطفى زمانى نيا، بر اساس نسخه تصحيح شده استاد بديع الزمان فروزانفر، انتشارات فردوس، چاپ ١، تهران، ١٣٧٤هـ.ش. ص٧٦٧

(٢) انظر: بديع الزمان فروزانفر: **زندگانى مولانا جلال الدين محمد مشهور به مولوى**، انتشارات زوار، چاپ ٥، تهران، ١٣٧٦هـ.ش.

(٣) لُقب بـ «الرومي»، و«مولانا الرومي»، لأنه عاش في بلاد الروم؛ آسية الصغرى قديماً، وتركية اليوم. ومرقده هو ومرقد أبيه وأسرته في مدينة قونية التركية. وفي بلدان الغرب يعرفه الجميع باسم «الرومي».

انظر: مولانا جلال الدين الرومي: **فيه ما فيه**، ترجمة: عيسى علي العاكوب، دار الفكر، ط.الأولى، دمشق، ٢٠٠٢م. ص١١

إذ كان والده محمد بن حسين خطيب (بهاء ولد) من أعظم علماء عصره، واشتهر بـ «سلطان العلماء»[1]، وهذا مما يسر له الاطلاع على أصناف العلوم والشعر والسير وكتب الفقه. غادر مولوي وأسرته مدينة بلخ سنة ٦١٠هـ.[2] إثر التهديدات الموجهة من جانب المغول، وبغية حج بيت الله الحرام زار مدينة نيسابور والتقى بالشاعر الشهير الشيخ فريد الدين عطار،[3] فأهداه الشيخ فريد الدين عطار كتابه الشهير «اسرار نامه»، وتذهب بعض الروايات إلى أن الشيخ عطار قال لوالد مولانا: «إن ابنك سيضرم النار سريعاً في هشيم العالم».[4] ومن ثم دخل بغداد والتقى بالشيخ شهاب الدين أبي حفص السهروردي° ومن ثم حج بيت الله الحرام وأقام مع أسرته في أذربيجان أربع سنوات، فانتقل بعدها إلى «لارنده»، ثم تركها إلى بلاد الروم حيث استقر في مدينة قونية. مات والد مولوي في سنة ٦٢٨هـ /١٢٣٠م في حين لم يبلغ عمر مولوي سوى أربع وعشرين سنة. وفي سنة ٦٣٠هـ سافر مولوي إلى بلاد الشام لتحصيل علوم الدين والفقه والحديث والسير، ودخل مدرسة «حلاوية» في حلب، وكان كمال الدين بن العديم يتولى منصب التدريس في تلك المدرسة وحسب بعض الروايات اهتم ابن العديم بمولوي كثيراً.[6] ثم ترك مدينة حلب وسافر إلى مدينة دِمَشْق وأمضى أربع سنوات[7] في مدينة دِمَشْق والتقى بالعارف والصوفي الكبير محيي الدين بن عربي، ثم رجع مولوي إلى مدينة قونية وتولى مهنة التدريس فيها، حيث درس الفقه والعلوم الدينية لخمس سنوات،[8] وفي عام ٦٤٢هـ التقى جلال الدين الرومي بـ «شمس الدين تبريزي» الذي أوجد فيه ثورة عظيمة، وإثرها ترك التدريس وانقطع عن أصحابه وتلاميذه، واعتكف مع شمس الدين حوالي أربعين يوماً في غرفة مغلقة، فتخلى مولانا عن كرسي التدريس، وعن الوعظ، وإمامة الناس في الصلاة وتحول من عالم فقيه إلى متصوف غارق في روحانية الحب الإلهي، فقام بإنشاد الغزليات والأناشيد المثيرة المؤثرة في حلقات الذكر، وقام بالرقص والعزف والدوران، ولقد أدى هذا الأمر إلى انقلاب الفقهاء والعلماء ومريدي مولانا وتلاميذه عليه، ووصفوا شمس الدين تبريزي مرة بالكذاب، ومرة بالساحر يريد أن

---

(١) جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج.١، ص ص١٣، ٩٢، ١١٤

(٢) حسب بعض الروايات بدأت الرحلة سنة (٦١٦– ٦١٧ هـ.ق)، انظر: محمد استعلامى: مرجع سابق، ص١٣

(٣) المرجع نفسه، ص١٣

(٤) جلال الدين محمد مولوي: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج.١، ص٢٠

(٥) ٥٣٩–٦٣٢هـ.ق.

(٦) انظر: محمد استعلامى: مرجع سابق، ص١٥

(٧) وحسب بعض الروايات بقى الرومي في دمشق سبع سنوات.

(٨) أي من سنة ٦٣٨ إلى سنة ٦٤٢هـ.ق.

يسرق منهم مولوي، لذلك قام شمس الدين بترك قونية في الحادي والعشرين من شوال سنة ٦٤٣ هـ،[١] الأمر الذي سبب في تشتت أفكار مولانا وقلقه واعتكافه ليلاً ونهاراً، وبعد سعي حثيث حول مكان شمس الدين تبريزي عرف أنه كان في دِمَشْقَ، لذلك قام مولانا بإرسال أربع غزليات وطلب من شمس الدين بالرجوع، يقول مولوي في غزليته الأولى:

أيُّها النّورُ في الفؤادِ تَعالْ | غايةَ الجِدِّ والمُرادِ تعالْ

أنتَ تدري، حياتُنا بيديكَ | لا تضيّقْ على العبادِ تعالْ[٢]

خاف أكابر قونية وتلاميذ مولوي عليه، ولذا قاموا بالاعتذار منه، وطلبوا أن يعفو عنهم. أرسل مولوي ابنه برفقة عشرين رجلاً إلى دِمَشْقَ للإتيان بشمس الدين تبريزي، وأتوا بشمس الدين مرة أخرى إلى قونية في سنة ٦٤٤هـ،[٣] فرجع شمس الدين، وازدادت العلاقة بينهما بينهما تواشجاً، فعكف جلال الدين على الرقص والسماع والدوران، فثار عليه العامة واتهموه بالخروج على الدين، ودعوه مجنوناً وزعموا أن شيخه ساحر.[٤] فوصل الأمر به إلى أن يغيب شمس الدين عن الأنظار بشكل كامل، واختلفت الروايات فيه، بعضها يشير إلى قتله بيد بعض الناس وبعضها الآخر يدل على مغادرته قونية والرحلة إلى مكان غير معروف. ومهما كان الأمر، فإن شمس الدين تبريزي قد توارى عن الأنظار[٥] وإثر هذه الحادثة أصيب مولوي بقلق شديد، وأظلمت ليالي حياته وسافر ما بين سنة ٦٤٥-٦٤٧هـ ثلاث مرات إلى دِمَشْقَ باحثاً عن مرشده ومعشوقه شمس الدين[٦] وفي نهاية المطاف رجع يائساً دون أي نتيجة، فانقطع للرياضة الروحية والسماع ونظم الشعر، وردد في أشعاره اسم شمس الدين، واجتمع حوله خلق كثير من المريدين واختاروا طريقته التي عرفت بالمولوية[٧] والتي تركت تركت أثراً واضحاً في البلاد الإسلامية ولاسيما بلاد الشام والمشرق العثماني على وجه

---

(١) ١٢٤٥م.

(٢) جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج ١، ص٧٠٤

(٣) ١٢٤٦م.

(٤) أسعاد عبدالهادي قنديل: **فنون الشعر الفارسي**، دارالأندلس، ط.٢، بيروت، ١٩٨١م. ص٢١١

(٥) ٦٤٥هـ.ق/ ١٢٤٧م.

(٦) انظر: محمد استعلامى: مرجع سابق، ص ص ١٧-٢١

(٧) تعدّ المولوية من أهم الطرق الصوفية التي انتشرت بين عامة بلاد الشام، والتي اشتهرت بحفلاتها الدينية في التكايا والزوايا، حتى أطلق على تابعيها اسم: الدراويش الراقصين. انظر:
أحمد علي حسن: **التصوف جدلية وانتماء. دراسات ومناقشات، في أصول التصوف ومعارفه وفنونه**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط. الأولى، دمشق، ١٩٩٠م. ص١١٩

التحديد.[١] وأمضى مولوي بقية سنوات حياته بنشر علوم الدين والفقه وإنشاد الأشعار العرفانية وإرشاد المريدين، ولقد ساعده في هذا الأمر كل من «صلاح الدين زركوب» و«حسام الدين چلبى» وأخيراً مات سنة ٦٧٢هـ /١٢٧٣م، عن عمر يناهز ثمانية وستين سنة ودفن في قونية،[٢] وترك وصية يقول فيها:

«أوصيكم بتقوى الله في السر والعلانية وبقلة الطعام وقلة المنام وقلة الكلام وهجران المعاصي والآثام ومواظبة الصيام ودوام القيام وترك الشهوات على الدوام واحتمال الجفاء من جميع الأنام وترك مجالسة السفهاء والعوام ومصاحبة الصالحين والكرام فإن خير الناس من ينفع الناس وخير الكلام ماقل ودل والحمد لله وحده».[٣]

ولمحمد جلال الدين مولوي الرومي مؤلفات عدة، من أشهرها: ديوان شمس تبريزي، ومثنوى معنوى، ومجالس سبعة، ومجموعة من الرسائل، وكتاب فيه ما فيه...إلخ.

الثقافة العربية وأثرها في أدب مولوي

إنّ المطّلع على مؤلفات جلال الدين الرومي ولاسيما «مثنوي»، يكتشف بسهولة مدى صلة جلال الدين الرومي بالثقافة الإسلامية والعربية، ومدى تدبره وعمق إدراكه لهذه الثقافة الواسعة التي فهمها في ضوء تجربته العرفانية والصوفية، ووظفها أحسن توظيف في سبيل غاياته السامية والإنسانية. فقد استفاد من القرآن الكريم، والحديث النبوي، وأحداث التاريخ الإسلامي...إلخ،[٤] أحسن استفادة. وقد برز تأثره بالقصص الديني الذي ذكر منها بديع الزمان فروز انفر حوالي مئة وعشرين مصدراً.[٥] كما أن الحديث النبوي، والأحداث الكبرى الكبرى والصغرى في التاريخ الإسلامي، وسيرة المسلمين الأولين، والشخصيات الشهيرة والبارزة في التاريخ الإسلامي، وأقوالهم وأعمالهم، شكلت مصدراً مهماً من مصادر الرومي الثقافية التي بدت جلية في مؤلفاته ولاسيما في «مثنوي» و«ديوان شمس». إضافة إلى الثقافة الإسلامية التي استفاد جلال الدين الرومي منها، وإن كان ثمة اختلاف بين الأدباء والنقاد حول الأشخاص الذين تأثر بهم الرومي. حيث تناول بعض الباحثين احتمال تأثر الرومي بكل

---

(١) المرجع نفسه، ص١١٧

(٢) قام السلطان عبدالحميد الخليفة العثماني بإعادة بناء ضريح مولوي في سنة ١٣٠٩هـ.ق، واليوم يطلقون عليها اسم «قبة الخضراء».

(٣) جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج ١، ص٨٨

(٤) فكتور الكك: جلال الدين الرومي والثقافة العربية، **فصلية إيران والعرب**، العددان السادس والسابع، السنة الثانية، خريف٢٠٠٣، شتاء ٢٠٠٤م. ص ص١٥٠-١٥٣

(٥) بديع الزمان فروزانفر: **قصص وتمثيلات مثنوى**، انتشارات انشگاه تهران، تهران، ١٣٣٣هـ.ش.

من ابن الفارض وابن عربي.[(١)] فضلاً عن تناولهم قضية تأثر جلال الدين الرومي في إنشاد بعض أشعاره بأبي نواس.[(٢)]

دِمَشْقَ وأثرها في أدب مولوي

لقد أثّرت الشام بشكل عام ودِمَشْق على وجه التحديد في تكوين شخصية مولانا العلمية، إذ أمضى فيها أربع أو سبع سنوات من عمره، ولا سيما في الفترة التي استقرّت فيها دِمَشْقَ وأصبحت منبعاً للعلم وللمعرفة، وملاذاً للهاربين من فتنة المغول، و«يرى بعض المحققين أن المعارف الواسعة التي حصّلها مولانا في مجال العلوم الإسلامية والتي بدت جلية في «المثنوي» إنما ظفر بها وهو في حلبَ ودِمَشْقَ؛ لوجود أكبر المدارس الإسلامية فيهما في تلك الفترة[(٣)] وقد اعتلى كرسي التدريس فيهما أبرز الفقهاء الأحناف. وكان قريباً من تلك المدارس الشيخ محيي الدين بن عربي، العارف والمعلم الكبير للعرفان، في دِمَشْقَ».[(٤)]

ولقد كان لحسن معاملة الناس إياه واستقبالهم له ولا سيما في بداية دخوله دِمَشْق[(٥)] دور بارز في حبه للشام ودِمَشْق، وفضلاً عن أنها – أي دِمَشْق – كانت المكان الذي التقى فيه شمس الدين تبريزي لأول مرة في حياته،[(٦)] وأنها هي التي أرجعت إلى مولوي شمس الدين تبريزي بعدما كان حاقداً على قونية وأهلها، لقد كان لمولانا صلة وعلاقة وطيدتين مع دِمَشْقَ بعد أن أمضى أربع أو سبع سنوات من أجمل أيام عمره في هذه المدينة باحثاً عن العلوم الدينية والفقه والسير والتفسير، إذ كان له فيها – حسب بعض الروايات – مجالس التدريس والوعظ،[(٧)] ونراه كلما ضاقت عليه قونية وسكانها شدَّ الرحال إلى دِمَشْقَ ليمضي فيها عدة أشهر حيث يصل فيها إلى الطمأنينة والرخاء، وللوصول إلى هذه الغاية وللبحث عن شمس

---

(١) احمد احمدى: تبادل حواس در مولانا وابن فارض، **مجله دانشكده ادبيات وعلوم انسانى دانشگاه تهران**، سال٢٩، شماره٣و ٤، پاييز وزمستان ١٣٧٠هـ.ش. ص١٠

سيّد حسن امين: تأملى در پيوند فكرى مولوى وابن عربى(بخش اول)، **زبان وادب** (مجله دانشكده ادبيات فارسى وزبانهاى خارجى دانشگاه علامه طباطبائي)، س٣، ش١١، اسفند ١٣٧٩هـ.ش. ص ص١–٣٠

فكتور الكك: جلال الدين الرومي والثقافة العربية، مرجع سابق، ص ص١٥٣–١٥٨

(٢) المرجع نفسه، ص ص١٥٨–١٦٣

(٣) على سبيل المثال، المدرسة «الحلاوية» في حلب، والمدرسة «المقدسية» في دمشق، المدرستان اللتان كان لهما أثر بارز في تكوين شخصية جلال الدين الرومي العلمية والدينية.

(٤) جلال الدين الرومي: **فيه ما فيه**، مصدر سابق، ص ص١٣–١٤

(٥) بديع الزمان فروزانفر: مرجع سابق، ص٤٣

(٦) المرجع نفسه، ص٤٢

(٧) انظر: محمد استعلامى: مرجع سابق، ص ص٢٠– ٢١

الدين تبريزي سافر أربع مرات إلى مدينة دِمَشْقَ وكل هذه الرحلات كانت بين ٦٤٥-٦٤٧ هـ ، وحيث منحته دِمَشْقُ الطمأنينة الأخيرة التي طالما بحث عنها سنوات عدة من التشرد والقلق والاضطراب ولا سيما بعد رحلة شمس الدين تبريزي عن قونية وغيابه عن الأنظار، ولذلك نراه بعد رجوعه سنة ٦٤٧ هـ من دِمَشْقَ إلى قونية ترك القلق والحياة المضطربة وبدأ بنشر المعارف الإلهية وبعد فترة بدأ بكتابة «مثنوى معنوي» الذي يعد من أهم الآثار الأدبية الفارسية في إيران، ومن أهم آثار المتصوفة في العالم الإسلامي. فـ«علاقة دِمَشْق بحياة مولوي كبيرة، ووصفه لها في غزلياته وأبياته يدل بأن لمولوي علاقة وطيدة مع هذه المنطقة التي كانت مشرق جمال شمس تبريزي، وكانت أول منطقة التقى فيها هذان الصاحبان، ورحلتاه ما بين سنة ٦٤٥-٦٤٧، وكذلك إرسال أبنائه للتحصيل إلى دِمَشْقَ يؤيد هذا القول».[١]

إضافة إلى هذه الأمور نجد في غزليات مولانا عدداً لابأس فيه من الغزليات العربية، إذ يقارب عددها ألف بيت، جاء بعضها عربياً خالصاً، وبعضها الآخر ملمعاً بأبيات فارسية، وعلى الرغم من أن هذا العدد لا يشكل من مجموع شعر مولانا نسبة كبيرة، إلا أن هذا العدد يدل على أنّ «مولانا لم يكن واسع الاطّلاع على ما في تراث العربيّة قديمه وحديثه وحسب، بل كان قادراً على التعبير باللغة العربية في ميدان الشعر، وهو أمر -كما نعلم- ليس بالسهل الميسّر حتى لأبناء الضاد المتبحرين في لغتهم. ويبدو أنّ إقامته في بلاد الشام في طريقه إلى قونية مع والده وأسرته، ثم عودته للإقامة في دِمَشْقَ وحلَبَ، بعد استقراره في قونية ومخالطته أهل البلاد، ولاسيما العلماء والصوفيّة والشعراء، يسرت له ذلك.»[٢]

عند تصفح «ديوان شمس تبريزي» و«مثنوى معنوي» لجلال الدين محمد مولوي الرومي نرى كثرة أسماء البلدان كـ: الصين،[٣] واليمن،[٤] ومصر،[٥] وروم،[٦] وهندوستان،[١]

---

(١) بديع الزمان فروزانفر: مرجع سابق، ص٤٢

(٢) فكتور الكك: جلال الدين الرومي والثقافة العربية، مرجع سابق، ص١٦٣

(٣) جلال الدين محمد مولوي: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج ١، ص ص٥٦، ١٠٤، ٣٣٢، ٣٨٦، ٦٥٨؛ ج٢، ص ص١٠٠٧، ١٠٤٢، ١١٠٦ ...إلخ.

(٤) المصدر نفسه، ج١، ص ص٩٢... إلخ؛ ج٢. ص ص ٩٣٦، ١٠٢٣، ١٠٧٣... إلخ.

(٥) المصدر نفسه، ج١، ص ص١٠٤، ١١٩، ١٤١...إلخ؛ ج٢، ص ص٨٩٢، ٨٩٨...إلخ؛ وأيضاً انظر: جلال الدين محمد بن محمد مولوى: **مثنوى معنوى**، تصحيح: رينولد ا. نيكلسون، انتشارات هرمس، چاپ اول، تهران، ١٣٨٢هـ.ش، ص ص٤٠٨، ٦٣٠...إلخ.

(٦) جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج ١، ص ص ٢٨٩، ٣٣٠، ٣٥٧ ...؛ ج٢، ص ص ٨٨٢، ٩١٠، ٩٩٢

والعراق،[٢] ولبنان،[٣] والحبشة،[٤] والشام،[٥]... إلخ، وكذلك أسماء الأمكنـــة والمـــدن كـــ: تبريز،[٦] ودِمَشْق،[٧] وبيت القدس (بيت المقدس)،[٨] وبخارى،[٩] وكـــربلاء،[١٠] وكعبـــة،[١١] وبصرة،[١٢] ومكة،[١٣] ومغان،[١٤] وبغداد،[١٥] وسمرقند،[١٦] وحلب،[١٧] وهمذان (همدان)،[١]

---

(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٦٦٦...إلخ؛ ج٢، ص ص ٩١١، ١٠٢٣، ١٠٩٠، ١٢٠٠

(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ٦٧٩...إلخ؛ ج٢، ص ص ١١٢٩، ١٢٠٦، ١٢٥٤...إلخ.

(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ٤١٢

(٤) المصدر نفسه، ج ١، ص ٤٥٢ ...إلخ. ج٢، ص ص ٩١٠، ١٤٨١...إلخ.

(٥) المصدر نفسه، ج ١، ص ص ١٠٨، ٦٠٨، ٦٧٩، ٧٣٠. ج٢، ص ص ٨٨٢، ٨٩٦، ١٠٠٩، ١٤٤٦، ١٤٩٥، ١٦٢٣، ١٦٥٩، ١٥٠٠

(٦) في أماكن كثيرة من ديوان جامع شمس تبريزى، وكذلك في مثنوى معنوى.

(٧) جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج ١، ص ص ٣٢٦، ٧٦٧

(٨) جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج ١، ص ص٨٤٦،٦٢٩... إلخ.

(٩) المصدر نفسه، ج ١، ص٧٦... إلخ.

وأيضاً: جلال الدين محمد بن محمد مولوى: **مثنوى معنوى**، مصدر سابق، ص٥٠٤... إلخ.

(١٠) جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج ١، ص٩٦؛ و ج ٢، صص ١٠٧٠، و١٣٧٢، و١٦٢٨، و١٨٥٠؛ وأيضاً انظر: جلال الدين محمد بن محمد مولوى: **مثنوى معنوى**، مصدر سابق، ص٩٤٨

(١١) جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج ١، ص ص١٠٨، و١٥٨، و١٧٧، و١٨١، و٤٤٦، و٤٩١، و٥١٠، و٦٧٤، و٧١١، و٧٢٣، و٧٤٥، و٧٦٩، و٧٨٦، و٨٤٤؛ و ج.٢، ص ص٨٨٥، و٨٨٩، و٩٥٤... إلخ.

(١٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ص ١٠٨، ٨٦١، ج .٢، ص ص١٣٢١، ١٧٢١

(١٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ص١١٩، ٧١٦

وأيضاً: جلال الدين محمد مولوى: **مثنوى معنوى**، مصدر سابق، ص٢٦٩. فضلاً عن كلمة «مكة» هناك كلمات أخرى كثيرة التي إما تدل على مكة نفسها كـــ «البطحاء»، أو قسم من مكة كـــ «عرفات»، و«مشعر بيت الحرام»، و«صفا»، و«منى»...إلخ، انظر:

جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج ١، ص ص ١٠٨، ٧١٦، ٨٠٨ وج ٢. ص١٨٢٣

(١٤) المصدر نفسه، ج ١، ص١٧٧

(١٥) المصدر نفسه، ج ١، ص ص ١٨٣، ٣٧٨، ٥٦٦، ج .٢، ص ص ١١٧٨، ١٤١٢، ١٤٤٩، ١٥٧١، ١٦٧٤، ١٥١٥...إلخ.

وأيضاً: جلال الدين محمد بن محمد مولوى: **مثنوى معنوى**، مصدر سابق، ص١٠٩٢... الخ.

(١٦) جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج ١، ص١٨٣... إلخ.

(١٧) المصدر نفسه، ج ١، ص ص ٣٢٦، ٨٦٠؛ وأيضاً: جلال الدين محمد مولوى: **مثنوى معنوى**، مصدر سابق، ص٩٤٨

وسباهان (أصفهان)،[٢] وبابل،[٣] وهرى (هرات)،[٤] وسستان (سيستان)،[٥] وخراسان،[٦] وحجاز،[٧] وبلخ،[٨] ومرو،[٩] وطوس،[١٠] وكرمان،[١١] وري،[١٢] ولورستان (لرستان)،[١٣] وسبزوار،[١٤] وغزنه،[١٥] وموصل.[١٦] وكذلك أسماء الجبال كـ: طور سينا،[١٧] وأحد،[١٨] وقاف،[١٩] وكذلك أسماء الأنهار كـ: فرات،[٢٠] ودجلة،[٢١] وجيحون،[٢٢] ونيل،[٢٣]

---

(١) جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج ١، ص٣٣٢ وج ٢.، ص ص١٦٧٤،١٤٤٩...إلخ.

(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ص ٤٠٦، ٤٩٥ وج ٢.، ص ص١٢٠٦، ١٦٧٠...إلخ.

(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص٧٦٥ وج ٢.، ص١٢١٥

(٤) المصدر نفسه، ج ٢، ص ص ١٠٠٢، ١٤١٢

(٥) المصدر نفسه، ج ٢، ص١٠٣١

(٦) المصدر نفسه، ج ٢، ص ص١١٢٩، ١٦٧٠

(٧) المصدر نفسه، ج ٢، ص ص١٢٥٤، ١٦٧٠،١٤٩٨...إلخ.

(٨) المصدر نفسه، ج ٢، ص١٤١٢ وأيضاً: مولانا جلال الدين محمد بن محمد مولوى: **مثنوى معنوى**، مصدر سابق، ص٨٧٥

(٩) جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج ٢، صص١٤١٢، ١٤٣٩

(١٠) المصدر نفسه، ج ٢، ص١٤٨٦

(١١) المصدر نفسه، ج٢، ص١٥٧٦

(١٢) المصدر نفسه، ج ٢، ص١٥٩٤

(١٣) المصدر نفسه، ج ٢، ص١٩٨٠

(١٤) جلال الدين محمد مولوى: **مثنوى معنوى**، مصدر سابق، ص٧٥٨

(١٥) المصدر نفسه، ص٨٤٠

(١٦) المصدر نفسه، ص٨٩٢

(١٧) جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج ١، ص ص٥٥٧، ٦٧٨...إلخ؛ ج٢، ص ص٩١٠، ١٠٧٥...إلخ.

(١٨) المصدر نفسه، ج ١، ص٥٩٢؛ ج٢، ص ص٩٢٤، ١٠٦٧...إلخ.

(١٩) المصدر نفسه، ج ١، ص ص٦٧٥، ٧١٧، ٧٣٠، ٧٣٤، ٧٧٠، ٨٤٨؛ ج٢، ص٩٢٥...إلخ. وأيضاً: جلال الدين محمد مولوى: **مثنوى معنوى**، مصدر سابق، ص٧١٠

(٢٠) جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج ١، ص١١٩؛ ج٢، ص١٤٤٩

(٢١) المصدر نفسه، ج ١، ص١١٩

(٢٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ص١١٩، ٥٥٣؛ ج٢، ص٩١٠

(٢٣) المصدر نفسه، ج ١، ص٣٦٣ وأيضاً: جلال الدين محمد مولوى: **مثنوى معنوى**، مصدر سابق، ص٦٧٩

وزمزم،[١] وكوثر،[٢] وارس،[٣] وكذلك أسماء المساجد كـ: المسجد الأقصى،[٤] ومشعر بيت بيت الحرام[٥]... إلخ.

فعلى الرغم من كثرة أسماء الأمكنة التي وردت في دواوين جلال الدين الرومي الشعرية إلا أننا نكاد نلمس لدى كثير من هذه الأمكنة قاسماً مشتركاً يتمثل في استخدام مولانا أسماء هذه الأمكنة لأهداف أخرى، فلقد استعمل جلال الدين الرومي كلاً من هذه الكلمات ووظفها للتعبير عن أمر ما في سياق عام، ولا تعد أي من هذه الأمكنة بمفردها محط أنظاره وغايته، فعلى سبيل المثال هو يستعمل كلمة «مصر» في سياق كلامه عن «يوسف»، أو«يعقوب» عليهما السلام، أو عندما يشير إلى «العزيز» أو«امرأة العزيز» [٦]... إلخ. وكذلك يستفيد من كلمة «هند» عندما يتحدث عن السيف،[٧] أو الفيل،[٨] ... إلخ، أو يذكر مدينة «بصرة» في سياق كلامه عن التمر[٩]... إلخ، أو يذكر «حبشة»، أو«روم» عندما يتحدث عن الجيش والخيل[١٠] ... إلخ. وهكذا أسماء هذه الأمكنة، والمدن، والجبال، والأنهار ... إلخ، ليست سوى رموز إما للقرب أو للبعد،[١١] أو يذكرها مولوي أثناء كلامه عن أحد الأنبياء، أو الملوك أو الأشخاص، أن كلمة «چين»،[١٢] تأتي مع «خاقان»، وكلمة «روم» تأتي مع «قيصر»، كما تأتي كلمة «طور سينا» مع موسى عليه السلام، لذلك فإن استعمال مولوي لهذه الكلمات لم يكن غاية لذاتها، وإنما استخدمها أثناء حديثه عن غايات أخرى.

إلا أن الأمر بالنسبة إلى مدينتي «تبريز» و«دِمَشْقَ» يختلف؛ إذ وظفهما جلال الدين الرومي في أشعاره بطريقتين:

---

(١) جلال الدين محمد مولوى: **ديوان جامع شمس تبريزى**، مصدر سابق، ج ١، ص ص٨٤٤، ٨٥١؛ ج٢، ص١٣١٠

(٢) المصدر نفسه، ج ٢، ص ص١٠٦٨، ١٧٤٣

(٣) المصدر نفسه، ج ٢، ص١٤٤٩

(٤) المصدر نفسه، ج ١، ص ص ٣٨، ١٠؛ ج ٢، ص ص١٠٩٣، ١٧٤٦...إلخ.

(٥) المصدر نفسه، ج ١، ص٨٠٨.

(٦) المصدر نفسه، ج١، ص٣٨٠.

(٧) المصدر نفسه، ج٢، ص١٢٣٥.

(٨) المصدر نفسه، ج٢، ص٩١١.

(٩) المصدر نفسه، ج٢، ص٢٦٠٥.

(١٠) المصدر نفسه، ج٢، ص١٩١٩.

(١١) كالصين

(١٢) أي «الصين».

الأولى: استعمل جلال الدين الرومي اسم مدينتي تبريز ودِمَشْق في أماكن مختلفة ولغايات مختلفة، وفي هذا المجال تتوافق مدينتا تبريز ودِمَشق مع سائر المدن الأخرى المذكورة في دواوينه الشعرية، ولا تخرجان عن سياق كلامه العام عن البلدان والمدن الأخرى المذكورة في أشعاره.

وأما الثانية: فقد استعمل جلال الدين الرومي اسم مدينتي تبريز ودِمَشْق لأجلهما لا لغاية أخرى، وفي هذا المجال قام بتوصيفهما توصيفاً رائعاً إذ اختص كل منهما بقصيدة خاصة، وجعل من اسمهما قافيتين للقصيدتين.[1]

ففيما يرتبط بـ «تبريز» يقول:

دیده حاصل کن دلا آنگه ببین تبریـزرا   بی بصیرت کی توان دیدن چنین تبریزرا[2]

- لابد لك يا قلب من أن تكون لديك رؤيا عن تبريز، حتى تسطيع أن تراها بعد ذلك، إذ لايستطيع المرء بلا بصيرة أن يراها هكذا.

ويقول في وصف دِمَشْق:[3]

ما عاشق وسرگشته وشيدای دمشـقيم   جان داده ودل بسته سـودای دمشـقيم

- نحن عاشقو دِمَشْق متيمون والهون بها، وباذلون لها قلوبنا، العالقة بها.

زان صبح سعادت که بتابيد از آن سـو   هر شام وسحر مست سحرهای دمشـقيم

- ثملون نحن بأمسيات وليالي دِمَشْقَ منذ أن أشرق فجر السعادة منها.

بر باب بريديم[4] کـه از يـار بريـديم   زان جامع عشاق به خضـرای دمشـقيم

- أقمنا على باب البريد لأننا انفصلنا عن الحبيب، واستغرقنا من جامع العشاق في رؤية دِمَشْق.

از چشمه بو نواس مگر آب نخوردی   ما عاشـق آن سـاعد سـقای دمشـقيم

- أما شربت الماء من عين أبو نواس؟ فإننا نعشق يد دمشق السقاءة.

---

(١) المصدر نفسه، ج١، ص ص٨٧، ٧٦٧

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص ٨٧

(٣) المصدر نفسه، ص٧٦٧

(٤) هو الباب الغربي للجامع ومؤلف من ثلاث فتحات، فتحة كبرى وفتحتان جانبيتان عليهما أبواب ضخمة من الخشب المصفح بالنحاس المزخرف، وكان قد جدد عام ١٢٠٦م، كما جدد أيضاً في عهد الملك الظاهر عام ١٢٧٢م، وانشيء الباب الحالي في عهد قايتباي ١٤٩٥م. انظر: عفيف البهنسي: **الجامع الأموي الكبير**، دار طلاس، ط.الأولى، دمشق، ١٩٨٨م. ص ص١١١،١١٠

بر مصحف عثمان بنهم دست به سوگند کـز لؤلـؤی آن دلبـر لالای دمشـقیم

- أحلف بمصحف عثمان، أن عشقي دِمَشْق إنما هو لأجل ذلك اللؤلؤ المقيم فيها.

ازبـاب فـرج دوری واز بـاب(١) کی داند کَنـدَر چـه تماشـای دمشـقیم

- بعيد أنت عن باب الفرج وباب الفراديس، فمن يعلم لماذا استغرقنا هكذا فـي رؤيـة دِمَشْق؟

بر ربوه بر آییم چو در مهد مسـیحیم چون راهب سرمست زحمـرای دمشـقیم

- كما صعد المسيح الربوة في مهده، نصعد، ونعشق عشق ذلك الراهب حمراء دِمَشْق.

در نیرب شـاهانه بدیـدیم درختـی در سایه آن شسـته ودر وای دمشـقیم

- استظللنا فيء شجرة في النيرب الملكي، ونحن مقيدون بحب دِمَشْق.

اخضر شده میـدان وبغلتـیم چـو گـویی از زلف چو چوگان که به صحرای دمشقیم

- في صحراء دِمَشْق الخضراء تـدحرجنا ككـرة إثـر خصـلات شـعر المحبوبـة الصولجانية.

کی بی مزه مانیم چو در مزه درآییم دروازه شـرقیِ سـویدای دمشـقیم

- لن نبقى غير لطفاء لو دخلنا المزة، نحن ذلك المدخل الشرقي لسويداء دِمَشْق.

اندر جبل صالح کانیسـت زگـوهر زان گوهر ما غرقه دریای دمشـقیم

- في جبل الصالح للجواهر منجم، ونحن غرقى ببحر دِمَشْق إثر تلك الجواهر.

چون جنت دنیاست دِمَشْق از پی دیـدار ما منتظر رؤیـت حسـنای دمشـقیم

- للرؤية، دِمَشْق جنة الدنيا، ونحن مازلنا ننتظر رؤية جمالها.

از روم بتازیم سوم بار سـوي شـام کز طره چون شام مطرای دمشـقیم

- للمرة الثالثة سوف نيمم شطر الشام من قونية، لأن دِمَشْق وحبها حرك الأشواق فينـا والدواعي.

مخدومي شمس الحـق تبریـز گـر مولاي دمشقیم وچه مولاي دمشـقیم

- إذا كانت خدمة «شمس الدين تبريزي» في دِمَشْق، فحب بتلك الخدمة. سـوف أبقـى عاشقاً لدِمَشْق.

(١) هو الباب الشمالي يعرف بباب الناطفيين أو باب الفراديس ويسمى اليوم باب العمارة. انظر: عفيف البهنسي: المرجع السابق، ص١١١

فضلاً عن هذا الغزل الذي يصف دِمَشْقَ ويشير إلى أماكنها السياحية والدينية، ويبين معرفة مولوي العميقة بجغرافيا دِمَشْقَ الطبيعية، وتاريخها السياسي، ومكانتها الدينية ...إلخ، فثمة كلمات وعبارات أكثر شعبية تعبر عن معرفة مولانا العميقة بالرسوم الشعبية وتقاليدها في أرض الشام ولاسيما في مدينتي دِمَشْق وحلب على وجه التحديد. [١]

هذه المعرفة العميقة المولوية لبلاد الشام، مع تلك الصلة والعلاقة الوطيدتين بينهما لسنوات عدة، غيرت صورة دِمَشْقَ من كونها مدينة يسكن فيها الشاعر إلى حبيبة تسكن في قلب الشاعر. وعلى الرغم من أن لشمس الدين تبريزي دوراً بارز في جلب انتباه مولوي إلى دِمَشْقَ، وحبه إياها، ولكن يجب علينا أن لا ننسى بأن صلة مولوي بالشام وعلاقته بها كانت موجودة قبل تعرف مولوي إلى شمس الدين تبريزي، وبظهور الأخير اشتدت وأصبحت أقوى.

خاتمة

بناءً على الصلة والعلاقة الوطيدتين بين مولوي ومدينة دِمَشْقَ لسنوات عدة، وكذلك المعرفة العميقة المولوية لبلاد الشام، إضافة إلى دور دِمَشْق المهم والبارز في تكوين شخصية مولوي الدينية والعرفانية نلاحظ في دواوينه الشعرية حضورَ الشام بشكل عام ودِمَشْق على وجه التحديد. وتجلى ذلك في الأبيات الشعرية الكثيرة التي ذكر فيها كلمات «شام» أو «شامات»، ودمشق وكذلك قصيدة كاملة في وصف «دِمَشْق» التي جعل مولوي منها قافية لقصيدته، وأشار فيها إلى الأماكن السياحية والدينية الكثيرة كـ «باب الفرج، وباب الفراديس، وعين أبي نواس، والربوة، وجامع الحمراء، والسويداء، وباب البريد، وجامع العشاق، وجامع الخضراء، والنيرب، والمزة، والباب الشرقي، وجبل الصالح»... إلخ، تؤيد صحة هذا القول. فضلاً عن ذلك الغزل الذي يصف فيه الرومي دِمَشْق ويشير إلى أماكنها السياحية والدينية ويبين معرفته العميقة بجغرافيا دِمَشْق الطبيعية وتاريخها السياسي ومكانتها الدينية، فثمة كلمات وعبارات عامية وشعبية كثيرة تعبر عن معرفة مولانا العميقة بالرسوم الشعبية وتقاليدها في أرض الشام عامة ومدينتي دِمَشْق وحلب على وجه التحديد. هذه المعرفة العميقة المولوية لبلاد الشام، مع تلك الصلة والعلاقة الوطيدتين بينهما لسنوات عدة، غيرت صورة دِمَشْق من كونها مدينة يسكن فيها الشاعر إلى حبيبة تسكن في قلب الشاعر ولذلك نلاحظ حينما يريد مولوي أن يصف لنا مدينة دِمَشْق يستخدم قاموسه الخاص وأسلوبه المختلف عن

(١) كلمات كـ: قنينة، رغيف، قارورة... إلخ. انظر: جلال الدين محمد مولوي: **ديوان جامع شمس تبريزي**، مصدر سابق، ج١، ص ص١٦٦، ٦٢٠، ٦٧٣، ٧٥٩، ج٢، ١١٤٢، ١٥٤١

سائر المدن الأخرى، وهذا الأمر يرتبط فقط بمدينتي دِمَشْق وتبريز. فتقف دِمَشْقُ في نظر مولانا تلك المدينة الطاهرة النقية المعشوقة الحبيبة، التي تكاد أن تكون مبرأة من العيوب، وعشقها الشاعر وبذل لها قلبه على الرغم من عشرات المدن التي زارها وأقام فيها، وعلى الرغم من حضور كثير منها في شعره، إلا أن ثناءه على دِمَشْق وتبريز كان ثناءً خاصاً ولم يذكر ويخلد مدينة من المدن مثلما خلدهما في شعره.

فهرس المصادر

١. الرومي، مولانا جلال الدين: فيه ما فيه، ترجمة: عيسى علي العاكوب، دِمَشْق، دار الفكر، ط. الأولى، ٢٠٠٢م.

٢. الرومي، مولانا جلال الدين: مختارات من ديوان شمس الدين تبريزي، ترجمة: ابراهيم الدسوقي شتا، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٣٥، د.ط، ٢٠٠٠م.

٣. الرومي، مولانا جلال الدين: مختارات من ديوان شمس الدين تبريزي، ترجمة: ابراهيم الدسوقي شتا، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٦٨، د.ط، ٢٠٠١م.

٤. مولوي بلخي، مولانا جلال الدين محمد: ديوان جامع شمس تبريزي، ج.١؛ ج.٢، تهران، انتشارات فردوس، چاپ.١، ١٣٧٤هـ.ش.

٥. مولوي، جلال الدين محمد بن محمد: مثنوى معنوي، تصحيح: رينولد ا.نيكلسون، تهران، انتشارات هرمس، چاپ. اول، ١٣٨٢هـ.ش.

فهرس المراجع

١. استعلامى، محمد: درس مثنوى، انتشارات، تهران، اساطير، چاپ هفتم، ١٣٨٧هـ.ش.

٢. البهنسي، عفيف: الجامع الأموي الكبير، دار طلاس، ط.١، دمشق، ١٩٨٨م.

٣. تبريزي، شمس الدين محمد: مقالات شمس تبريزى، محمد على موحد، انتشارات خوارزمى، چاپ اول، ١٣٦٩هـ.ش.

٤. تدين، عطاءالله: بدنبال آفتاب از قونيه تا دِمَشْق، تهران، انتشارات كنكاش، چاپ سوم، ١٣٦٩هـ.ش.

٥. حسن، أحمد علي: التصوف جدلية وانتماء. دراسات ومناقشات في أصول التصوف ومعارفه وفنونه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط.١، دِمَشْق، ١٩٩٠م.

٦. فروزانفر، بديع الزمان: زندگانی مولانا جلال الدين محمد مشهور به مولوی، انتشـــارات زوار، چاپ٥، ١٣٧٦هـــ.ش.
٧. فروزانفر، بديع الزمان، قصص وتمثـيلات مثنـــوی، انتشـــارات دانشـــگاه تهـــران، تهـــران، ١٣٣٣هـــ.ش.
٨. قنديل، أسعاد عبدالهادي: فنون الشعر الفارسي، بيروت، دار الأندلس، ط.٢، ١٩٨١.
٩. الكيلاني، شمس الدين: صورة أوروبا عند العرب في العصر الوسيط، دمشـــق، وزارة الثقافـــة، ٢٠٠٤.
١٠.موحد، محمد علی: شمس تبريزی، تهران، طرح نو، چاپ اول، ١٣٧٥هـــ.ش.
١١.نيكلسون، رينولد الين: شرح مثنوی معنوی مولوی، ٦ج، تهران، انتشارات علمی وفرهنگـــی، چاپ دوم، ١٣٧٨هـــ.ش.

المجلات والدوريات

١- احمدی، احمد: تبادل حواس در مولانا وابن فارض، مجله دانشـــكده ادبيـــات وعلـــوم انســـانی دانشگاه تهران، سال٢٩، شماره٣و٤، پاييز وزمستان ١٣٧٠هـــ.ش.
٢- الكك، فكتور: جلال الدين الرومي والثقافة العربية، فصلية إيران والعـــرب، العـــددان الســـادس والسابع، السنة الثانية، خريف٢٠٠٣، شتاء ٢٠٠٤م.
٣- امين، سيّد حسن: تأملی در پيوند فكری مولوی وابن عربی(بخش اول)، زبـــان وادب (مجلـــه دانشكده ادبيات فارسی وزبانهـــای خـــارجی دانشـــگاه علامـــه طباطبـــائي)، س٣، ش١١، اســـفند ١٣٧٩هـــ.ش.

تجليات وجدانية في الحب الإلهي عند جلال الدين الرومي

د. ميادة التونجي(*)

المقدمة:

يتناول البحث الحديث عن الحب الإلهي وتجلّياته عند جلال الدين الرومي، ذلك الأديب الذي تجلّت عليه البوارق النورانية للذات العلية، فانصرف إلى حبّها حبّاً لا يبغي من ورائه إلا مطالعة جمالها البهي بعيداً عن المآرب الدنيوية، سالكاً إلى الله طريق المعرفة .

استهللت البحث بالتعريف بالشاعر جلال الدين الرومي (٦٠٤ـ ٦٧٢هـ) رائد الحبّ الإلهي، جعل التصوف سبيلاً في حياته العملية، واختاره فلسفة ووحياً لفكره وفنّه الرفيع، فخصصت بحثي هذا لدراسة الحب الإلهي لديه وعنونته بـ

«**تجليات وجدانية في الحب الإلهي عند جلال الدين الرومي**»

(*) عضو هيئة التدريس في قسم اللغة العربية ــ جامعة حلب.

مبتدئة البحث بالحديث عن الحب الإلهي في اصطلاح المتصوّفة، وأنّه حبّ خالص للــذات السنية، عليه تدور رياضات الصوفية، ومجاهداتهم، وتصدر عنــه أو تــرد إليــه أحــوالهم ومقاماتهم .

ثمّ استقرأت بعض أعمال جلال الدين الرومي مبيّنة كيف تمثّلت الحالة الوجدانيــة للحــب الإلهي في أعماله المترجمة «المثنوي ــ فيه ما فيه ــ الشمس المنتصرة» تلك الأعمال التــي أشرقت بنورانية حبّه للذات السنية، ذلك الحب المنزّه عن الحس والهــوى وغايتــه مشــاهدة الذات العلية، واجتلاء طلعتها البهية، متخذاً الحب شعاره في الحياة، محترقــاً بنــاره، يشــدو بأنغامه مستخدماً لغة العذريين مضيفاً عليها نفحات روحانية تشف عن حب سام، عبّــر مــن خلاله عن أشواقه العلوية وتأمّلاته الصوفية، راسماً صورة للحب مصــوّراً الأحــوال التــي تعتري المحبين، متجاوزاً مرحلة انكبابه على المعارف المتنوعة إلى مرحلــة التفاعــل مــع لوعته الوجدانية، مرتشفاً شراب المحبّة الإلهيّة، معتمداً في سيره على قبس الحبّ الذي انبثــق من فؤاده المتّقد بالنور الربّاني ليرتقي به إلى العالم العلوي معبــراً عــن معارفــه الربّانيّــة، مفصحاً عمّا استشعره في فؤاده من أحوال نفسيّة وخطرات روحيّة فيما أنتجه من عمل أدبي.

تجليات وجدانية في الحب الإلهي عند جلال الدين الرومي

الحب الإلهي حبٌّ روحي سامٍ، يسمو بصاحبه عن شهوات النفس الدنيّة، ويرقى به إلــى سماء الذات العلية ليسبح في رحاب ملكوتها حيث تتجلى عليه بوارقها النورانية، لا يبغي من وراء هذا الحب إلا مطالعة جمال الذات البهية، وهو بمعزل عن المــآرب الدنيويــة؛ ليحقــق مقولة الحب للحبّ، حيث لا تكون للمحبّ غاية من وراء هذا الحبّ.

فمحبّ الله أقام «بحياته وأفكاره علاقة حب بينه وبين الخالق، لاعلاقة سيد مع عبد....

إنّها علاقة حب تقوم على النظر إلى الله على أنّه المحبــوب والمحــبّ والحــبّ فــي آن معاً»[1].

إذ ليس في حب أهل الحقيقة علة ولا لعشقهم دواء إلا رضا مولاهم. فما الحياة في عرفهم إلا حب لله وفي الله، ووقوف عند أوامره ونواهيه .وتبعاً لهذا كــان الحــب الإلهــي محــور التصوف الأساسي «وأصل السلوك إلى الله تعالى والوصول إلى معرفته»[2].

والحب الإلهي هو أسمى ألوان الحب، لتنزهه عن الأغراض الدنيوية ومتعلقاتها، وعليــه «تدور رياضات الصوفية المسلمين ومجاهداتهم، وتصدر عنه أو ترد إليه أحوالهم ومقامــاتهم

(١) ما يعد به الإسلام، روجيه غارودي، ترجمة: قصي أتاسي ــ ميشيل واكيم، دار الوثبة، دمشق ١٩٨٢ ص١٦٨ .

(٢) حقائق عن التصوف، عبد القادر عيسى، مطبعة البلاغة، حلب ط١، ١٩٦٤ص ٢١٠.

فليس ثمة حال أو مقام إلا وهو من الحب الإلهي بمنزلة مقدمة من مقدماتــه أو ثمــرة مــن ثمراته».[١]

حفلت كتب الصوفية بالعديد من التعريفات التي تبيّن ماهية الحب الإلهي وطبيعته، فــأفرد القشيري في رسالته باباً للمحبة، عرض فيه أقوالاً مختلفة للمتصوفين في تعريفها [٢]. فــروى عن الشبلي قوله: سميت «المحبة محبة لأنّها تمحو من القلب ما سوى المحبوب».[٣]

وعرفها هو بقوله: «المحبة حال شريفة عهد الحق سبحانه بها للعبد، وأخبر عن محبتــه للعبد، فالحق سبحانه يوصف بأنّه يحب العبد، والعبد يوصف بأنّه يحب الحــق ســبحانه»[٤] «يحبهم ويحبونه»[٥].

كما أفاض الغزالي في كتابه «الإحياء» في الحديث عن المحبة الإلهية، وحقيقتها وأسبابها وعلاماتها، وكل ما يتصل بها من شوق وأنس ورضًا، أي ما يُدعى بأحوال المحبة»[٦].

ومما تقدم يتبين لنا أنّ غاية الحب الإلهي هي الفناء: فناء ذات العبد في الــذات الإلهيــة الكبرى، وهذا الفناء هو غاية السلوك الصوفي .

والقلب عند الصوفيين موطن هذا الحب الناشئ عن المعرفة، ولذة القلب الخاصــة هــي معرفة الله، فالصوفيون أحبوا الله سبحانه لأنّهم عرفوه، فما اللذة عندهم إلا ثمــرة المعرفــة، ومعرفة الله هي أجلّ اللذات وأعلاها، وإدراك جمال الله سبحانه وتعالى أرقى أنواع المعرفة؛ لأنّه يخلق بحصوله للنفوس العارفة من اللذة والابتهاج ما لا عين رأت ولا أذن ســمعت ولا خطر على قلب بشر[٧] .

والحق أن جلال الدين الرومي[٨] رائد من رواد الحب الإلهــي، تفجــرّت فــي نفســـه شاعريّة استطاع أن يجعلها أبلغ ترجمان يفصح عن أشواقه العلويّة ووجدانيــاته الصــوفيّة،

---

(١) الحب الإلهي في التصوف الإسلامي، محمد مصطفى حلمي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإدارة العامة للثقافة، المكتبة الثقافية ص ٣٧.

(٢) ينظر الرسالة القشيرية في علم التصوف، عبد الكريم القشيري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ١٩٥٧ .باب المحبة ص ١٤٣ــ ١٤٨.

(٣) المصدر نفسه ص ١٤٥ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٤٤.

(٥) المائدة: ٥٤.

(٦) ينظر إحياء علوم الدين، محمد أبو حامد الغزالي،، دار المعرفة بيروت لبنان. ٤: ٢٩٣ــ ٣٦٠.

(٧) المصدر نفسه ٤: ٣٠٧ ــ٣١٠ .

(٨) جلال الدين الرومي (٦٠٤ــ٦٧٢هــ) هو محمّد، ولقبه ــ جلال الدين ــ عرفه المؤرخون جميعاً بهذا الاســم واللقــب ولقّبوه أيضاً عدا جلال الدين بلقب خداوندگار، ولد في بلخ و بعد سنتين من وفاة والده وبإشارة من برهان الدين ذهب إلى

لذا آثرت الوقوف في محرابه، أستجلي بوارق الحب الإلهي في أشعاره التـــي بـــيّن فيهـــا أن الحب هو محور العبادة وجوهرها يقلب الأشياء قلباً، ولا يعرف المستحيل أبداً إنّـــه «يحـــول المر حلواً، والتراب تبراً، والكدر صفاءً، والألم شفاءً، وهو الذي يلين الحديد، ويذيب الحجـــر ويبعث الميت ويسوّد العبد»[1]

ونلمس ذلك في قوله [2]:

«إنّ المحبّةَ تجعلُ المرَّ حلوَ المذاقِ، وبالمحبةِ يغدو النحاسُ ذهبيَّ (الصفات)!
وبالمحبِّة يغدو المُعتكرُ ذا صفاءٍ ! وبالمحبّةِ تكونُ الأوجاعُ هيَ شـــفاء!
وبالمحبَّةِ يُبعثُ المَيـــتُ حياً ! والمحبّـــةُ هي التي تجـــعلُ منَ الملكِ عبـــداً.
وهـــذهِ المحبّـــةُ إنّما هي نتيـــجةُ المعرفةِ. ومنْ ذا الـــذي جلـــسَ جُـــذافاً.»

فالرومي يرى أن الوجود كلّه أنشودة حبٍّ، وأن كلّ جميل مجلى للجمال الإلهيّ المطلـــق، وأنّ كل جميل رائق الحسن صنع من أجل الإحساس السليم الذي يدركـــه ويتذوقـــه، وكـــذلك الأسرار الإلهية لا تتجلى إلا للروح التي تكون قادرة على إدراكها و تذوقها: [1]

الشام لكي يتمكن في علوم الظاهر، وأقام في حلب والشام مدّة لا يزيد مجموعها عن سبع سنين، رجع إلى مستقر أسرته في قونية واشتغل بالرياضات والمجاهدات، وقام بثلاث خلوات متوالية لقي بعدها " شمس الدين تبريز" و كان هذا اللقاء نقطة تحوّل في حياته الروحية، انقلب بها جلال الدين من عالم فقيه إلى متصوف في روحانية الحب الإلهي، وتأثير شمس الدين فيه ونفوذه إلى سرائره، وتمكنه من قلبه لا يحتاج إلى بيان؛ فأشعار جلال الدين في المثنوي وفي ديوانه الذي أسماه ديوان "شمس تبريز" فياضة بالحب والإجلال والمبالغة في إعظام شمس الدين والإعجاب به. أخذ جلال الدين يهجر درسه ويأنس إلى التبريزي ويخلو به، ورأى تلاميذ جلال الدين أن هذا الضيف العجيب أخذ يستبد بأستاذهم، ويحيد به عن سنن العلماء، فثاروا عليه وهاجموه فما كان من شمس إلا أن سافر إلى دمشق، فحزن جلال الدين، ونظم كثيراً من شعره الوجداني فـــي فترة الفراق، ولم ينقذه من شجونه إلا ابنه سلطان ولد الذي ذهب إلى دمشق وعاد بشمس الدين إلى قونية، ثم تقـــع ثـــورة يختفي بعدها التبريزي وتنقطع أخباره وتختلف الأحاديث في أمره، فيقال: إنّ شرطة السلطان قتلته، ويقال: إن بعض تلاميذ جلال الدين قتلوه، فدفن في قونية، وشيّد فوق قبره قبة عالية. حزن جلال الدين عليه وتألم كثيراً لفقده فانشغل بالرياضـــة وسماع الموسيقا والغناء ونظم الشعر وإنشاده، وأنشأ جلال الدين الطريقة المولوية إحياءً لذكراه، واستفاد في مواعظه من أشعار حديقة الحقيقة "لسنائي"، و"ديوان العطار"، و"نظامي"، "ومسعود الرازي "، ومن مقالات "السيد برهان الدين محقـــق الترمذي"، اتخذ جلال الدين بعد شمس "صلاح الدين الصائغ" صديقاً وبعده تلميذه "حسام الدين الشبلي" وقد خلد اسم حســـام الدين هذا؛ لأنه ينسب له الفضل في حث أستاذه جلال الدين على القيام بكتابة المثنوي. مرض جلال الدين بعدها وتـــوفي سنة ٦٧٢ هـــ .

للتوسع في حياة جلال الدين ينظر: المثنوي: عبد السلام الكفافي ج ١. من بلخ إلى قونية سيرة مولانا جلال الدين: تر د. عيسى علي العاكوب .

(١) رجال الفكر والدعوة في الإسلام: أبو الحسن علي الحسني الندوي، ابن كثير، دمشق، ١٩٩٩ ط ١ص ٣٤٢.

(٢) المثنوي: جلال الدين الرومي.ترجمة وشرح ودراسة: محمد عبد السلام كفافي ط١ ١٩٦٦: ٢: ١٦٠رقم ١٥٢٩ــ ١٥٣٢.

«كلُّ محبوبٍ جميلٌ، لكنَّ هذا البيانَ لا ينعكسُ إذ لا يلزم أن يكونَ كلُّ جميلٍ محبوباً
فالجمالُ جزءُ المحبوبيّةِ، والمحبوبيّةُ هي الأصلُ.
عندما يكون شيءٌ محبوباً سيكونُ جميلاً قطعاً
فجزءُ الشيءِ لا ينفصلُ عن كلّهِ ويكونُ ملازماً للكلّ.»

إنّ المتتبع لكتابات جلال الدين الرومي عليه أن يشاركه في تجربتــه الروحيــة فيســبر أغوار عالمه القصصي الشعري، ويرى أنّ ما وراء أبطال حكاياتــه وأشخاصــها إشــارات معنوية صوفية، فقصة المجنون تروي حكاية الجمال وانعكاسه في النفس الإنســانية، حيــث نبصر بعض الرؤى البعيدة التي تختزنها أشخاص القصة، ويدفعنا ذلك للتســاؤل عــن تلــك المسمّيات والأحداث: هل أراد من ورائها الإبحار في صورة الجمال كصورة لحبــه الإلهــي المرمّز، أم أنها إشارات تربوية تخاطب عمق الإنسان، وتحرك فيه تلك الرؤى البعيدة التــي غفل عنها في عالم المادة القاتلة ..؟ وقصة المجنون التي يرويها جلال الدين الرومي تعكــس ذلك بوضوح»:(٢)

«في زمانِ المجنون كان هناك حسان أجمل من ليلى، لكنّهن لم يكن محبوبات للمجنون.

كانوا يقولون للمجنون: هناك حسان أكثر جمالاً من ليلى، نأتيك بهنّ فيقول: حسناً، أنــا لا أحبُّ ليلى من أجل صورتها، وليلى ليست صورة ؟ وليلى في يدي مثل كأس، وأنا أشرب من كأس الشراب تلك، وهكذا فإنّني عاشق للشراب الذي أشربه من الكأس. لكم أنظار ترى القدح فقط، وليس لديكم معرفة عن الشراب .لا بدّ للإنسان من العشق والشوق حتى يعرف الشراب بعيداً عن القدح. وذلك الشراب لا يمكن رؤيته إلا بعين الاشتهاء والتشوق. واظفر بالاشــتهاء والتشوق، حتّى لا تكون مجرد راءٍ للصورة، بل في كــلّ كــون ومكــان يمكــن أن تــرى المعشوق.»

إن وراء القصة دائماً بحثاً من الرومي عن الجمال أنّى كان مسمّاه. هو بحث عن المكوّن الذي كوّن تلك الصورة المادية وما وراءها؛ لأنه واضح جليّ لكلّ من ينشد كتابــات مولانــا الذي حلّق في سبحات أنوار الذات العلية باحثاً عن الجمال الإلهي أنّى وجد، وهو جمال تــراه العين المبصرة لحقائق الصنع الإلهي (٣):

«وكــلُّ ما صنعَ جميلاً رائعاً منمقــاً، فإنّما صنــعَ من أجلِ العينِ المبصرةِ.

---

(١) فيه ما فيه، جلال الدين الرومي، الطبعة الأولى تر: عيسى علي العاكوب. دار الفكر، دمشق، سورية، دار الفكر، بيروت، لبنان. ٢٠٠٢ص ١١٨.

(٢) فيه ما فيه: جلال الدين الرومي، ص١١٨

(٣) المثنوي: جلال الدين الرومي ١: ٢٢٩ رقم ٢٣٨٣ ــ٢٣٨٤.

ومتى كانت الألحانُ بوزنها الخفيضِ والعالي، من أجلِ أذنٍ صماءَ معدومةِ الحسِّ؟»

والحب إن تمكّن من قلب صاحبه مثّل له محبوبه حتى لا يرى إلا صورته، و لا يسمع إلا حديثه، وهذا هو الحب الروحاني، وغايته الفناء في الذات الإلهية والغيبة عن كل ما سواها، وفي هذا السعادة الروحيّة التي ينشدها السالك إلى الله: (١)

«فلتتحررْ منْ كلِّ تعشّقٍ للصورِ، حتّى لا يكونَ لك تعشّقٌ لصورةٍ ولا لوجهِ امرأةٍ.

فالصورةُ ليستْ هي المعشوقُ، وسواءٌ في ذلك أكانَ العشقُ دنيوياً أو أخروياً.

فذلكَ الذي تعشقتُهُ من أجلِ صورتهِ، لماذا تخليتُ عنهُ حينما فارقتهُ الروحُ ؟

إنّ الصورةَ لم تبرحْ مكانَها، فلماذا هذا الانصرافُ ؟ أيّها العاشقُ !

ألا فلتعدْ إلى البحثِ عن معشوقكَ الحقِّ !

فلو كان المعشوقُ هو ذلك المحسوسُ، لكانَ كُلُّ ذي حسٍ عاشقاً له».

ومن شأنِ العشقِ أنّهُ هو الذي يزيدُ الوفاءَ، فكيفَ يتحولُ الوفاءُ ويتخذُ صورةً أخرى ؟

وهنا نلمح تأثر الرومي بابن عربي تأثراً واضحاً، كلّ منهما كان يرفض كلّ محسوس، ولا يتمسك إلا بما خفي (عن الحواس) فعشقه ظاهر، وأما معشوقه فمحتجب، والحبيب في الخارج، وأما الافتتان به ففي هذه الدنيا. ونسمعه يقول: (٢)

«إنّ الروحَ التي ليسَ شعارُها الحبَّ الحقيقي

من الخيرِ ألا توجدَ، فليسَ وجودُها سوى عار!

كن ثملاً بالحبِّ، فإنَّ الوجودَ كلَّهُ محبّة

وبدونِ التعاملِ معَ الحبِّ فلا سبيل إلى الحبيب»

فالروميّ يرى أنّ ما ينكشف من أسرار المحبّة الإلهيّة هو الذي يجعل القلوب ثملة بحبّ الله، كما أنّ إفناء الذات في حبّ الله هو الذي يرشدنا إلى أن نهتدي إلى حقيقة وجودنا الروحيِّ فنعمل على إدراكه: (٣)

«فباطنُهمْ هو الذي سكرَتْ به البواطنُ، وفناؤهم هو الذي اُستُمدَ وجودُنا منهُ الوجود.»

(٤)«فهواؤنا وكيانُنا من عطائك، بل إنّ كلَّ وجودِنا من إيجادِك، لقد أبديتَ للعدمِ لذّةَ الوجودِ، وذلك بعدَ أنْ جعلتَ العدمَ عاشقاً لكَ.»

ووضح الكفافي رأي الرومي قائلاً:

---

(١) المصدر نفسه ٢: ٨٤

(٢) المصدر نفسه ١: ٣١.

(٣) المصدر نفسه ١: ٢٦٨رقم ٢٠٨٠.

(٤) المصدر نفسه ١: ١٣١رقم ٦٠٥.

«فاللهُ هو الموجودُ الحقيقيُّ، خلقَ كلَّ شيءٍ منَ العدمِ، فالإنسانُ الذي تحقّقَ لهُ الوجودُ البشريُّ، يُفني هذا الوجودَ في ذاتِ الخالقِ ليحقّقَ له الخلودَ. إنّ العدمَ ينقلبُ إلى وجودٍ بقوةِ الخالقِ، والفناءُ في الخالقِ هو سبيلُ الخلودِ وكلُّ شيءٍ منهُ و إليه»

وقف مولانا عند فكرتين ملتحمتين «تهيمنان على الشعر الصوفي وتقودان خطاه.

أولاهما: أنّه من المستحيل أن نكتشف وجودنا الحقيقي إلا بإلغاء ذواتنا، والثانية: أنّ هذا الإلغاء للذات أو (الفناء) هو الشرط الضروري الأساسي للتوجّه الروحي، وحب المحبوب (الله) هو القوة العليا التي تتيح لنا إلغاء ذواتنا، وتسمح لنا بأن نتجاوز أنانيتنا ونزعات نفوسنا.»[٢]

دأب الرومي على حبّ الله ملوحاً بالرمز الغزلي إلى الحب الإلهي، ملقياً بنفسه في أحضان المحبّة الإلهيّة، فصوّر عشقه ومكابدته معطلاً عقله وحواسه بينما يتجلى الله له في كلّ الموجودات، وهو سابح في بحار الوجد وبين أمواجه، غارق في آلام حبّه وأشجانه ودموعه:[٣]

«يقولونَ ما الحبُّ ؟ قلْ: هو تـركُ الإرادة .
ومن لمْ يتخلّصْ من إرادتِهِ فلا إرادةَ لهُ.
إنّ المحبّةَ والمحبَّ باقيانِ إلى الأبدِ،
فلا تربطْ قلبكَ بسواهُما لأنّهُ عرضٌ زائلٌ،
إلى متى تعانقُ هذا المحبوب الميتَ؟
عانقْ الروحَ وإن كانتْ لا حدودَ لها»

لقد حلّقت العناية الإلهية بالرومي فوق منعرجات العلوم ومصابيح الأدلّة العقليّة، وحطّ به الجاذب الإلهي عند ينبوع الحقائق الكونية ومصدر الأنوار القدسية، فأسلمه إلى مرحلة أشق، « ألا وهي مرحلة تخلية القلب من التعلق بالأغيار، ثمّ الاتجاه به حباً ومهابة وتعظيماً إلى الله الواحد القهار .....وتلك هي الحال التي يلحّ جلال الدين الرومي على النّاس كلّهم أن يتجاوزوا مرحلة الاتكاء على عصيّ المنطق والبراهين الوافدة إليهم من الخارج، وأن ينتهوا

(١) المصدر نفسه ١: ٤٧٢.
(٢) ما يعد به الإسلام: روجيه غارودي، ص ٢٠٦.
(٣) المثنوي: ١: ٣١ــ٣٢.

إلى مرحلة الاعتماد على قبس الحبّ الذي ينبثق من الداخل صاعداً إلى العالم العلــوي فـــي الخارج[١] .

فنراه يقول[٢]:

«ما دامَ فيكَ شعرةٌ من حبِّ نفسكَ، لنْ يظهرَ لكَ وجهُهُ، لن تكونَ أهــلاً لوصــلِهِ، ولــنْ يُعطيكَ إذناً إليه. ينبغي أنْ تغدو مهملاً تماماً لنفسكَ وللعالمِ، وأن تغدوَ عــدواً لنفســكَ؛ لكـــي يُظهرَ الحبيبُ وجهُهُ. وهكذا فإنّ ديننا، في أيِّ قلبٍ استقرَ، لا يسحبُ يدهُ من ذلكَ القلبِ حتـــى يأتيَ بذلكِ القلبِ إلى الله ويفصلهُ عنْ كلّ ما هوَ غيرُ لائقٍ».

والحق أنّ الرومي أفاض في الحديث عن القلب مبيناً أنّ «القلب ســرّ الإنســان ومحــل اطلاع الرب الذي لاتحيط به الأجسام إنّه عالم النور الإلهي الذي هو معدن المحبة والمعرفة، فإذا بلغت المحبة بصاحبها إلى هذا العالم النوراني اختصه الحقّ تعالى بعنايته وأباحه جنــاب جلاله وعظمته».[٣] فالقلب ملازم للمعشوق في جميع الأحوال، وهذا ما بينه الرومي قائلاً[٤]:

قلتُ لقلبي: أيُّها القلبُ، إنّكَ بسببِ الجهلِ
محــرومٌ منْ خدمةِ مــنْ تعــدُّه مليــكاً
فقالَ القلبُ: إنّكَ تُخطئُ في قراءتِي لهذهِ الطريقةِ
أنا ملازمٌ لخدمتِهِ، لكنّكَ أنتَ الضّالُّ الحائرُ.
في أيِّ مكانٍ تكونُ، وفي أيةِ حالٍ تكونُ، اجتهدْ في أنْ تكونَ مُحباً
وعاشقاً، وعندما تغدو المحبةُ مُلكاً لكَ، ستكونُ دائماً مُحبّاً، في القبرِ
وفي الحشرِ وفي الجنّةِ وفي كلِّ مكان.

انطلق الرومي يشدو على أيكة الحبّ مصوّراً حاله، وما انتهى إليه من مكاشفاتٍ صوفيّة، وإلهامات روحيّة عبّر بها عن أحوال غير عاديّة كان يعايشها، وعن أمــواج نورانيّــة كــان يعانيها، جاعلاً المحبّة قرينةً بالموت، وما يلاقي فيها من وجد وشوق واحتــراق هــو اللــذّة الحقّة، فمحبوبته ساميّةٌ منزهةٌ تقصر دونها الأعناق، ممنّعة لا يصل إليها إلا من مــات فـــي حبّها، وغاب عن نفسه وعن العالم المحيط به. فنسمعه يقول في المثنوي[٥]:

---

(١) شخصيات استوقفتني: محمد سعيد رمضان البوطي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنــان، دار الفكــر، دمشــق ســورية ٢٠٠٤.ص١٥١.

(٢) فيه ما فيه: جلال الدين الرومي، ص ١٧٤.

(٣) مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب: عبد الرحمن ابن الدباغ، تح .هـــ .ريتر. دار صادر، بيروت ص ٣٥

(٤) فيه ما فيه: جلال الدين الرومي ص٢٤٤ـــ ٢٤٥

(٥) المثنوي: ٩٤/١رقم ٢١٩.

«إنّ العشاقَ يشربونَ كؤوسَ الفرحِ حينما يُقتلونَ بأيدي الملاح»

وله[١]:

«وما كلُّ شيءٍ سوى عِشقِ اللهِ ربِّ الجمالِ إلاّ معاناةٌ للنّزعِ حتّى ولو كانَ ارتشافاً للسُّكر.

فما معاناةُ النزعِ ؟ إنّها الاتجاهُ نحوَ الموتِ منْ غيرِ أنْ يكونَ المرءُ قدْ اغترفَ بيدهِ منْ ماءِ الحياةِ».

وقوله: [٢]

«آهٍ ! إنّ حياةَ العاشقينَ في الموتِ، وإنّكَ لنْ تملكَ قلبَ الحبيبِ إلاّ بفقدانِ قلبِكَ!

لقدْ سعيت إلى قلبه بمئةِ إعزازٍ وتذليلٍ .....

وقوله[٣]:

«إنّني غريق عشقٍ قد غرقَ فيهِ عشقُ الأولينَ والآخرينَ....!

أفصح مولانا عن تلك الحقائق التي تلوّح لقلوب الأتقياء في ارتحالهم الذوقي إلى منابع النور الإلهي، وأكّد أن الصبر وشدة الحرمان وقسوة الألم، والتذلل للحبيب من علامات المحبة الصادقة قائلاً: [٤]

«يا منْ أنتَ في ساعةِ الألمِ راحةٌ لنفسِي !

ويا منْ أنتَ في مرارةِ الفقرِ كنزٌ لروحِي!

إنّ ما لا يحملُهُ الوهمُ ولا يُبصِرُهُ الفَهمُ

يصلُ إلى روحِي منك لأنّك قِبلتِي»

وقوله[٥]:

«يا من جفاؤُكَ أحلَى منْ السعادةِ والانتقامِ، وأحبُّ منَ الرّوحِ»

«إنّ هذهِ نارُكَ، فكيفَ يكونُ نورُكَ ؟ وهذا مأتمُكَ فكيفَ يكونُ عُرسُك ؟

وليسَ يدرِكُ نورَكَ أحدٌ، لما لكَ منْ لطفٍ، ولما لجورِكَ منْ حَلاوة

وإنّي لأنوحُ وأخشى أنْ يُصدّقني، فينتقصُ بكرمهِ منْ هذا الجَور» .

---

(١) المصدر نفسه ١: ٤١٦. رقم ٣٦٨٦. ــ٣٦٨٧.

(٢) المصدر نفسه ١: ٢٣٧، رقم ١٧٥١.

(٣) المصدر نفسه ١: ٢٣٨ .رقم ١٧٥٧.

(٤) المصدر نفسه ١: ٣٣ـــ ٣٤.

(٥) المصدر نفسه ١: ٢٢١. رقم ١٥٦٦ـــ ١٥٦٩ .

فالرومي صوّر ما يلقاه المحبّ من آلام الجوى، مبيناً أنّ الألم في الحبّ مشروط بوجود دلائل مادية تظهر على جسد المحبّ، فيبدو سقيماً دنفاً لا يقوى على النطق أو الحركة، وسلوك العاشق عندما يحكي بنبضه الذي يدق على نحو غير منتظم يكشف سر مرضه الذي لا يبرأ منه إلا برؤية الحبيب: [١]

للعشّاق آلامٌ في قلوبهم لا يشفيها دواءُ، لا النومُ ولا السياحةُ ولا الأكلُ؛

لا يشفيها إلا رؤيةُ الحبيبِ فإنّ «لقاءَ الخليلِ شفاءُ العليل»

وهذا ما نلمسه عند الرومي من خلال ردّه على تساؤلاتَ أصدقائه[٢]:

«سألَ سائلٌ ! ما صفةُ العاشِق ؟

قلتُ: لاتسألْ عنْ هذهِ المعانِي !

عندما يصيرُ مثلِي ستَراه.

عندما يدعوكَ، ستدعُوه !

فمتيّم الذات الإلهية لا يبغي شفاءً من مرض الحبّ، بل يتمنى أن يزيد هذا المرض:

«فجميعَ المرضى يتمنونَ البرءَ منْ سقمهم إلا أنَّ مرضى الحبِّ يستزيدونَ المرضَ و يحبّونَ أنْ يُضاعفَ في ألمهِم وحنينهِم، لمْ أرَ شراباً أحلَى منْ هذا السُّمِّ، ولمْ أرَ راحةً أفضلَ منْ هذهِ العلّة .

إنّها علةٌ ولكنّها علّةٌ تخلّصُ منْ كلِّ علّةٍ، فإذا أُصيبَ بها إنسانٌ لمْ يُصَبْ بمرضٍ قطْ

إنّها صحةُ الروحِ، بلْ روحُ الصحة، يتمنى أصحاب النعيم أن يشتروها بنعيمهم ورخائهم»[٣]

وذكر ضرورة التذلّل للمعشوق قائلاً [٤]:

«ينبغي أن يكونَ العاشقُ ذليلاً وضارعاً ومعانياً. وأخذ يعددُ بعض هذه الأوصاف

قال مولانا: ينبغي أن يكونَ العاشقُ كذلك، سواءٌ أرادَ المعشوقُ ذلكَ أم لم يردْ. ولكن إذا كانَ كذلك من دونِ مرادِ المعشوقِ فإنّه لن يكونَ عاشقاً على الحقيقةِ بلْ متابعاً لمرادِه، وإذا كانَ ملبياً لمرادِ المعشوقِ، والمعشوقُ لا يريدُ له أنْ يكونَ ذليلاً وضارعاً، فكيفَ يكونُ ذليلاً وضارعاً ؟

(١) فيه ما فيه: جلال الدين الرومي ص ٣١٦

(٢) الشمس المنتصرة: أنيماري شيميل، جلال الدين الرومي. الطبعة الأولى ترعيسى علي العاكوب، مؤسسة الطباعة والنشر التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي طهران .ص ٥٤٨.

(٣) رجال الفكر والدعوة: ابو الحسن الندوي. ٣٤٢ــ٣٤٣ .

(٤) فيه ما فيه: جلال الدين الرومي ص ٢٧٣

وله أيضاً: [١]

«يسمّي الناسُ المعشوقَ» راحةَ القلبِ «لأنَّ القلبَ يجدُ الراحةَ في المعشوق؛ فكيفَ يُمكنُ بعدئذٍ أنْ يجدَ الراحةَ والقرارَ لدى غيرِه ؟»

وهكذا يتبيّن أنّه لا يُعلم من أحوال العاشق إلا أن يكون وفق ما يريد المعشوق، والرومي هنا ــ شأنه شأن جميع أصحاب الحب الإلهي ــ يحاكي العذريّين الذين استعذبوا العذاب والضنى في الحبّ فشرحوا معاناة الصدّ وجوى الهجر، وصوروا السقم الذي يعتريهم من جرّاء هذا الحبّ حتى كاد يهلكهم، وهم بهذا يلقون السعادة .

والرومي يبالغ في استعذاب عذاب الحبيب حتّى إنّه وصف ناره بالرضا والسرور والأمان مناجياً محبوبه في غزل صوفي قائلاً [٢]:

«أيُّها الحبيبُ! إنّي لمْ أرَ طرباً في الكونينِ بدونِك.
لقدْ رأيتُ كثيراً منَ العجائبِ، ولكنّي لمْ أرَ عجباً مِثلك
يقولونَ: إنّ الاحتراقَ بالنّارِ نصيبُ الكافِرِ
ولمْ أرَ محروماً من ناركَ سوى أبي لهبِ
ولكمْ وَضعْتُ أُذنَ الروحِ على نافذةِ القلبِ
فسمعتُ كلاماً كثيراً ولكنّي لمْ أرَ شفتين .»

«ونلاحظ من قراءة المثنوي أنّ الروميَّ تحدث عن ماهية العشق مبيناً أنّه امتياز خاص بالإنسان؛ لأنّه الوحيد الذي يستطيع أن يعبر عنه ويعيش في مراحله جميعاً، والعشق نتاج قوة إلهية لا يمكن وصفها بكلمات البشر. إنّه معراج إلى سلطان الجمال وهو الاصطرلاب الحقيقي لأسرار الحق»[٣] يقول: [٤]

«إنّ علةَ العاشقِ لتميزهُ من سائرِ العللِ، فالعشقُ هوَ اصطرلابُ أسرارِ الله
وإذا كانَ العشقُ من هذا الجانبِ أو ذاكَ، فإنّهُ في عاقبةِ الأمرِ يهدينا إلى تلكَ
النّاحيةِ، وكلُّ ما أقولُهُ في شرحِ العشقِ وبيانِهِ، أخجلُ منهُ عندما أواجهُ العشقَ
ذاتَه فإنْ كانَ تفسيرُ اللسانِ ينيرُ سبيلَ المعرفةِ الحقيقيةِ، فإنّ العشق بدون اللسان أفصحُ منْ أيِّ بيان».

---

(١) المصدر نفسه: ١٠٨ .
(٢) المثنوي، جلال الدين الرومي ١: ٣٣
(٣) الشمس المنتصرة: أنيماري، شيميل. ص ٥٤٣.
(٤) المثنوي: جلال الدين الرومي ١: ٨٣ رقم ١١٠ ــ١١٣.

إنّ العشق الذي يصر عليه الصوفية من شروطه أنّ المحب لا يلتفت باله إلى المحبــوب المجازي قطعاً، فلا يعطف إليه نظره ولا يستمع إلى كلامه ولا يقبل عليه قلبه، بحيث لا يلــمّ بقلبه طيف من أطيافه وهذا ما نلمسه في قول الرومي (١):

«إنّ العشقَ الذي لا يكونُ إلا من أجلِ نضارةِ اللونِ ليسَ بعشقٍ، وعاقبتُهُ ســوءُ الســمعةِ والعارُ» وله: (٢)

«ألا فلتعدْ إلى البحثِ عنْ معشوقِكَ الحقِّ !

فلو كانَ المعشوقُ هو ذلكَ المحسوسُ، لكانَ كلُّ ذي حِسٍّ عاشقاً له .

ومنْ شأنِ العشقِ أنّهُ هوَ الذي يزيدُ الوفاءَ، فكيفَ يتحولُ الوفاءُ ويتخذُ صورةً أخرى ؟

والسرّ في هذا أنَّ الشرط العظيم في الوصول إلى المطلوب الحقيقي هو الانقطــاع عــن غيره، والعشق يقطع العلائق كلها قطعاً صارماً غير العلاقة التي تتوثق بين المحبّ والحبيب. يقول: (٣)

«إنّ المعشوقَ هو الكلُّ وأمّا العاشقُ فحجابٌ، والمعشوقُ هو الحيّ وأما العاشقُ فميّت

وحينما لا تكونُ للعاشقِ رعايةٌ من العشقِ، فإنّه يبقى تعساً كطائرٍ بلا جناحٍ .

وكيفَ يكونُ لي عقلٌ يدركُ ما أمامي، وما ورائي، حينما لا يكونُ نــورُ حبيبــي أمــامي وورائي، إنّ العشقَ يقضينا أنْ نبوحَ بهذا القولِ، وإلا فكيفَ تكونُ المرآةُ، إذا لمْ تعكسْ صور المرئيّاتِ؟

أو تدري لمَ أظلمتْ صفحةُ مرآتِك ؟ إنّها أظلمتْ لأنَّ الصدأَ قدْ علاها، ولم ينفصلْ عنها».

فالرومي يرى أنّ العشق درجة خاصّة للحبّ تحوي التهيجَ والتحرّقَ، بلْ هو كمالُ الحــبّ مطلقاً، وهو الذي يهدي إلى الحقِّ لأنّــهُ عشــقٌ لا يصــاحبُهُ فــي الــذهنِ إلاّ الميــلُ إلــى المحبوب؛والسرُّ في ذلكَ أنّ العشقَ يقطعُ العلائقَ كلّها قطعاً صارماً غيرَ العلاقةِ التي تتوثّــقُ فيما بينَ المحبِّ والحبيب.

فأشواقُ المحبينَ تخترقُ كلَّ الحواجزِ لتصلَ إلى المحبوب في ذلك يقــول جــلال الــدين الرومي(٤):

«إنّ العشقَ الذي لا يكونُ إلا من أجلِ نضارةِ اللونِ ليس بعشقٍ، وعاقبتهُ ســوءُ الســمعةِ والعار !

---

(١) المصدر نفسه ١: ٩٢ رقم ٢٠٥.

(٢) المصدر نفسه ١: ٨٤

(٣) المثنوي: جلال الدين الرومي ١: ٧٥ .

(٤) المثنوي: ١: ٩٢ ــ ٩٣.

ذلك أنّ عشقَ الموتى لا دوامَ لهُ، فالميّتُ ليس بعائدٍ إلينا .
أمّا عشقُ الحقِّ فيبدو للروحِ والعينِ في كلّ لحظةٍ أنضر من الزهرِ
فاختر لنفسك عشق ذلك الحي، فإنّه باقٍ ، وهو الذي يسقيكَ شراباً يزيدُ من قوّة روحكَ .
اختر عشقَ من وجدَ الأنبياءُ بعشقهِ القوةَ والمجدَ، ولا تقلْ ليسَ لنا سبيلٌ على ذلك الملكِ فإنّ التعاملَ مع الكرماءِ لا عُسر فيه .»

فالعاشق الحقّ لا يصل إلى الذات العليّة إلاّ بعد أن يموت طواعيةً، ويفنى عن متعلقات نفسه وحظوظها اختياراً.

والعشق عند جلال الدين الرومي وسيلة من وسائل البعث الروحي وفي ذلك يقول: (١)
«فيا منْ قلوبُهم تحتَ جلودِهم متحلّلةٌ بالفناءِ، عودُوا من العدمِ بنداءِ الحبيب»

والرومي نحا في عشقه الصوفي منحى أسلافه مبيناً أنّ العشق الأرضي ليس سوى إعداد للعشق الإلهي، إنّه خطوة نحو الكمال، يمكن أن يُربّى قلب الإنسان على الطاعة الكاملة والاستسلام لمراد الحبيب، فالسعادة في مثل هذا العشق ستتلاشى حالاً، فإنّ العشق ينبغي أن يوجّه إلى الله الذي لا يموت، هذا العشق الأرضي قد يبدأ بنشوة مفاجئة أو يتخذ شكل تطور روحي بطيء، ومن هنا غدت آلام العشق ومواجد العاشقين لغة رمزية لديه حتى إنّه استهلّ مثنويه بقصّة الناي الذي يشكو آلام الفراق، فالناي يتحول إلى رمز للنفس المنفصلة عن أصلها الإلهي وفي أنينه بوح بألم دفين في ذات الإنسان نتيجة انفصاله عن محبوبه الحق: (٢)

«استمعْ إلى النايِ كيفَ يقصُّ حكايتهُ. إنّه يشكو آلامَ الفراقِ يقولُ:
إنّني منذُ قطعتُ منْ منبتِ الغابِ، والناسُ رجالاً ونساءً يبكونَ لبكائي .
إننيِ أنشدُ صدراً مزّقه الفراقُ، حتى أشرحَ لهُ ألمَ الاشتياق .
فكلُّ إنسانٍ أقامَ بعيداً عنْ أصلِهِ، يظلُّ يبحثُ عنْ زمنِ وصلِهِ .
لقد أصبحتُ في كلِّ مجتمعٍ نائحاً، وصرتُ قريناً للبائسينَ والسعداء. وقد ظنَّ كلُّ إنسانٍ أنّهُ قدْ أصبحَ لي رفيقاً، ولكنَّ أحداً لم يُنقبْ عمّا كمنَ في باطني منَ الأسرار.
وليسَ سري ببعيدٍ عن نواحي، ولكنْ أنّى لعينِ ذلكَ النورِ أو لأذنِ ذلكَ السمعِ الذي بهِ تدركُ الأسرار ؟ إنّ صوتَ الناي هذا نارٌ لا هواءٌ، فلا كانَ منْ لمْ تضرمْ في قلبِهِ مثلُ هذهِ النّار.
وهذهِ النّارُ التي حلّتْ في الناي هيَ نارُ العشقِ، كما أنّ الخمرَ تجيشُ بما استقرَّ فيها من فورةِ العشق .

(١) المثنوي: جلال الدين الرومي ١: ٢٥٣ رقم ١٩٣٥.
(٢) المصدر نفسه ١: ٧٣ ــ٧٤.

إنَّ النايَ نديمُ لكلِّ من فرّقَهُ الدهرُ عن حبيب، وإنّ أنغامَه قد مزّقتْ ما يغشى أبصارَنا من حجب. من رأى مثلَ النايِ سمّاً وترياقاً ؟ من رأى مثلَ الناي رفيقاً مشتاقاً ؟

إنّ الناي يروي لنا حديثَ الطريق الذي ملأتهُ الدماءُ، ويقصُّ علينا قصصَ عشقِ المجنونِ.

وهذهِ الحكمةُ (التي يرويها) قد حرّمَتْ على من لا عقلَ لهُ، فليسَ هنـاكَ مـن يشـتري بضاعةَ اللسانِ سوى الأذن».

تذوق الرومي حلاوة الحب مستخدماً أسلوب الشعراء العذريين في غزلهم للتعبيـر عـن عشقه للذات الإلهية «على أنّ هذا الارتقاء في الحب والسمو به إلى مرقاة الأنفـس، سـيظل حبيس النفس الإنسانية، ولا يجد له منقذاً سوى بعض التأوهات وتصـاعد الأنفـاس الحـارّة، وربما في الدموع والأعين الذابلة، من جرّاء معاناة المحب في طلب القرب مـن محبوبـه و مطلوبه، و إذا ما أراد الصوفي البوح، لم يجد في اللغة ما هو أقرب إلى حالة مـن حـالات الحبّ الإنساني التي غنّاها الشعراء غزلاً رقيقاً يحمل أسمى العواطف وأنبلها، فيلجـأ حينئـذ إليه وإلى تأوهات المحبين، يستمد منها العون والعزاء لما هو فيه»[١].

وجلال الدين الرومي في حديثه عن الأنثى يرى أنّ المرأة ليست المعشوقة، بل المعشوق هو النور الإلهي الذي أشرق عليها إنّها شعاع الحق، وليست ذلك المعشوق (الأرضي)...[٢]:

«إنّ المرأةَ ليستْ بمعشوقةٍ، بلْ هيَ نورُ الحقِّ ! فقلْ: إنَّها خالقـةٌ، أو قـلْ إنَّهـا ليسـتْ بمخلوقَة» فشاعرنا ألمح إلى التجلي الإلهي وعبّر عن مشاهدة التجلي من خلال رمز المـرأة التي تفردت بجمال منقطع النظير، وألح على وصف التجلي برموز مسـتوحاة مـن النـور والظلام .وللباحث أمين عودة نظرته المشابهة التي يوضحها من خلال رمز المرأة عند ابـن عربي قائلاً:

«إنّ صورة المرأة الرمز قد انفصلت مرحلياً عن الصورة المتداولة فـي شـعر الغـزل الحسي المعنوي، لتعود مرة أخرى مرتدّة إليه لابسة ثوبها المنسوج من تطريـزات جماليـة تقليدية ومثالية مع إضافات جديدة لفظية ومعنوية، قامت بوظيفة القرائن التـي تهـدي إلـى المعاني الصوفية المحمولة في هذه الصورة الرمز.»[٣]

بل إنّه يطرح مجموعة من التساؤلات عن ذلك الرمز ويصل إلى المقاربة اللفظية نفسـها التي وجدناها عند جلال الدين الرومي قائلاً:

---

(١) تأويل الشعر عند الصوفية: أمين عودة. الطبعة الأولى، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن ٢٠٠٨ص ١٨٧.

(٢) المثنوي ١: ٣٠٤ رقم ٢٤٣٧ .

(٣) تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات: أمين عودة .الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسـات والنشـر، بيروت، لبنان ٢٠٠١ص٣٢٨ .

« لماذا رمز المرأة المطلق ؟ لماذا اختيرت المرأة لتكون وسيطاً للتعبير عن المحبّة الإلهية في الشعر، ولتكون رمزاً اعتبارياً للحق، يتداوله الصوفية في شعرهم منذ فترة مبكّرة؟

لقد كان ابن عربي بالإضافة إلى عنايته بالدلالات الرمزية المقيّدة معنيّاً بالدلالة المطلقة للمرأة الرمز عندما قام بتحليل بنيتها الأنثوية، وإرجاعها إلى أصل علوي يعدّ التجلي الأوّل أو التعين الأوّل للحق تعالى ......

لذلك يجب التنبه على أنّ رمز المرأة المطلق أينما ذكر في الشعر الصوفي، إنّما يقصد به الحق تعالى»[١]

وهكذا أصبحت الكتابة الصوفية مغامرة مجازية تعبّر عن التوتر الوجداني والنفسي للصوفي في حالات الكشف والفناء في المحبوب، فالمتصوف يحاول التعبير عن حالات وجدانية شديدة الخصوصية، والإفصاح عنها وعن معرفة حدسيّة كشفية تتعالى على حدود اللغة والزمان والمكان رغبة في اختراق عوالم الغيب، والحصول على المستحيل فللمتصوف: «تجربة خاصة، وليس شيئاً مشتركاً بين الناس جميعاً، ولكل صوفي طريقة معيّنة في التعبير عن حالاته، فهو بعبارة أخرى تجربة ذاتية، وهذا يجعل من التصوف شيئاً قريباً من الفن، خصوصاً وأنّ أصحابه يعتمدون في وصف أحوالهم على الاستبطان في وصف حالاتهم، كما أنّهم يلجؤون في تعبيرهم عن هذه الحالات إلى أسلوب الرمز، وذلك لإخفاء أذواقهم عمّن ليس أهلاً لها».[٢]

لذلك اتسمت الكتابة الصوفية في تراثنا العربي بالعمق والتفرد والغموض والذاتية، ففي الوقت الذي انشغل فيه الشعراء العرب بتقليد النموذج الجاهلي، والاهتمام بالبديع والتزيين اللفظي مبتعدين عن ذواتهم وتجاربهم الخاصّة، كانت الكتابات الصوفية تقترب من موسيقا الذات والروح وتبتعد عن التقليد والانشغال بالمحسوسات «فاتحد الصوفيون بكلماتهم لأنّها همسات أرواحهم ومرايا نفوسهم، وصدى أفكارهم، حتى لم يعد الصوفي كاتباً بل أصبح هو كلماته المكتوبة عينها ومن هنا كان النّص الصوفي إبداعاً كتابياً جديداً، واختراقاً وتجاوزاً لحدود اللغة الموروثة محمّلاً بطاقات فكريّة وروحيّة ونفسيّة متجانسة ومتّحدة ومكثّفة، لطالما كانت تلك الطاقات لا تجد لها مكاناً على صفحات الكتب الأدبية، وتحوّلت نصوصاً مستقلّة لها مكانتها، وفيها تولد الكلمات القديمة ولادة جديدة وتنتقل من مستوياتها العاديّة إلى مستويات أرفع أوّلها الرمز وآخرها الشطح».[٣]

---

(١) المصدر نفسه ص٣٣٠ .

(٢) مدخل إلى التصوف الإسلامي: أبو الوفا التفتازاني الغنيمي. دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٣ط٣ ص ٩.

(٣) قضايا نقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري: وضحى يونس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٦ص ١٠٢ .

والحقّ أنّ الرومي ألقى بنفسه في أحضان الحياة الروحيّة، وتغنّى بأناشيد المحبّة الإلهيّة مستخدماً أسلوب الحوار للإفصاح عمّا يكنّه من شوق وهيام تجاه الذات السنيّة: [١]

«لقدْ أقمتُ دعوى الحبِّ وأقسمتُ على ذلك

قال: إنَّ القاضي يريدُ شاهداً على الدّعوى

قلت: إنَّ شاهدي دمعِي ودليلي شحوبُ وجْهي!

قال: إنّ الشاهدَ مجرّحٌ، فعيناكَ مذنبتانِ

قلت: بجلالِ عدلكَ إنّهما من العُدولِ ولاغَرامةَ عليهما

قال: فعلى أيِّ شيءٍ عزمتَ؟ قلتُ: على الوفاءِ والمحبّة»

استخدم جلال الدين أسلوب الحوار، فأثار حركة وحياةً في النّصّ، كما أنّه اتّكأ في غزله هذا على مصطلحات علم الحديث، ربّما محاكاة لرجال عصره الذين اهتموا بالصنعة البديعية، أو لعلّه جعل ذلك وسيلة تعبيريّةً آثر فيها إغناء الحوار كاشفاً النقاب عن إلمامه بالعلوم الدينيّة.

ارتشف الرومي رحيق المحبّة الربانية المصفّى، وأفصح عن هذا الإحساس مستخدماً الغزل الدنيوي الرقيق، وبإيقاعات لطيفة صور دهشته أمام الحبيب، وأثر حديثه الصامت مع العين والحاجب في حوار جميل.[٢]

«ذهبتُ الليلةَ الماضيةَ أمامَهَ تستبدُّ بيَ الحرارةُ المرتفعَة.

لمْ يسألنِي، بلْ جلسَ صامتاً ساكناً .

رميتهُ بطرفي أيْ: اسألْ:

كيفَ كنتَ البارحة دونَ وجهي الشبيهِ بالقمر؟

أنزلَ حبيبي نظرهُ إلى الأرض

يريدُ أنْ يقولَ: «صرْ كالأرضِ» متطامِناً مدهوشاً»

قبّلتُ الأرضَ وسجدْتُ

أريدُ أنْ أقولَ أنا كالأرضِ ثملٌ ومدهوش»

والحق أنّ الصوفيين في طريقهم للوصول إلى الحضرة الإلهية لم يألوا لحظة عن استخدام اللغة الشعرية في التعبير عمّا تكتوي به أفئدتهم من نار المحبة الإلهية سواء بالاستعارة من التراث الشعري العربي في نفحاته الوجدانية أم بالشدو الذاتي من قبل المتصوفة أنفسهم أصحاب الموهبة الشعرية.

---

(١) المثنوي: جلال الدين الرومي: ١: ٣٤ .

(٢) الشمس المنتصرة: أنيماري شيميل. ص ٥٦١ .

ويرى الدكتور عصام قصبجي في كتابه أصول النقد العربي القديم «أنّه ينبغي أن نخرج الشعر الصوفي غالباً من أحكام النقد العربي، أو الشعر العربي ذلك أنّ الشعر الصوفي يقترب حقاً من الموسيقا ويبتعد عن التصوير لأنّ مجاله الرؤى النفسية الباطنة، لا الرؤى الخارجية الظاهرة، فضلاً عن أنّه ينطوي غالباً على وحدة الغرض ووحدة الإيحاء، على نحو يجعله موسيقا روحيّة أكثر من كونه تصويراً شعرياً، ولا ريب أنّه ينطوي على قدر من الخيال يفوق ما هو معهود في الشعر العربي، لأنّه على الأقل يحاكي الشيء والمثل، والغريب أنّ هذا الشعر لم يظفر غالباً بشيء من عناية النقاد، ولعلّهم وقفوا منه هذا الموقف، وهو الأرجح؛ لأنّه يخرج على عمود شعرهم ونظام قصيدتهم »(١).

في نهاية المطاف خلصت إلى أنّ جلال الدين الرومي تجلّت لديه شفافية روحانية، واتقدّ سراج قلبه بلوعة الحب التي لم تخبُ نارها في فؤاده، ذلك الحبّ المنزّه عن الحس والهوى، وغايته مشاهدة الذات العلية واجتلاء طلعتها البهيّة، فاتخذ الحبّ شعاره في الحياة واحترق بناره واكتوى بوجده جاعلاً من الذات الإلهية حبيباً له ومؤنساً لروحه، فرابط في رحابها وتغنّى بجمالها، وعبّر عن هيامه بها، فراح يشدو بأنغام الحبّ مستخدماً لغة العذريين بعد أن أضفى عليها نفحات روحيةً تشف عن حبّ سامٍ، يرى المحبّ فيه الأنس بالحبيب والفناء فيه أسمى الأغراض، وعبّر من خلاله عن أشواقه العلوية وتأمّلاته الصوفية راسماً صورة للحبّ مصوراً الأحوال التي تعتري المحبين متجاوزاً مرحلة انكبابه على المعارف المتنوعة إلى مرحلة التفاعل مع لوعته الوجدانية مرتشفاً شراب المحبّة الإلهيّة، معتمداً في سيره على قبس الحبّ الذي انبثق من فؤاده المتّقد بالنور الرّبّاني؛ ليرتقي به إلى العالم العلوي معبّراً عن معارفه الربّانيّة مفصحاً عمّا استشعره في فؤاده من أحوال نفسيّة وخطرات روحيّة فيما أنتجه من عمل أدبي.

(١) أصول النقد العربي القديم: عصام قصبجي .منشورات جامعة حلب، مديرية المطبوعات والكتب الجامعية، حلب، سورية ١٩٩٦ــ ص ٢٣٥ــ٢٣٦

المصادر والمراجع

ــ القرآن الكريم .
ــ إحياء علوم الدين، محمد أبو حامد الغزالي، دار المعرفة بيروت لبنان، ج ٤.
ــ تأويل الشعر عند الصوفية، أمين عودة، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى٢٠٠٨.
ــ تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات، أمين عودة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠١.
ــ الحب الإلهي في التصوف الإسلامي، محمد مصطفى حلمي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإدارة العامة للثقافة، المكتبة الثقافية (٢٤).
ــ حقائق عن التصوف، عبد القادر عيسى، مطبعة البلاغة، حلب١٩٦٤ الطبعة الأولى.
ــ رجال الفكر والدعوة في الإسلام، أبو الحسن علي الحسني الندوي، ابن كثير، الطبعة الأولى، دمشق ١٩٩٩.
ــ الرسالة القشيرية في علم التصوف، باب المحبة، عبد الكريم القشيري، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان، ١٩٥٧ .
ــ شخصيات استوقفتني، محمد سعيد رمضان البوطي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق سورية٢٠٠٤.
ــ الشمس المنتصرة، أنيماري شيميل، جلال الدين الرومي، ترجمه عن الإنكليزية وقدّم له وراجع مادته: عيسى علي العاكوب. مؤسسة الطباعة والنشر التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي طهران، الطبعة الأولى.
ــ فيه ما فيه، جلال الدين الرومي، ترجمه عن الفارسية: عيسى علي العاكوب، دار الفكر، دمشق، سورية، دار الفكر بيروت لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٢.
ــ القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، وضحى يونس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سورية.
ــ ما يعد به الإسلام، روجيه غارودي، تر، قصي أتاسي، ميشيل واكيم، دار الوثبة دمشق ١٩٨٢.
ــ المثنوي، جلال الدين الرومي، ترجمة وشرح ودراسة محمد عبد السلام كفافي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٧.
ــ مدخل إلى التصوف، أبو الوفا الغنيمي التفتنازي، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع الطبعة الثالثة ١٩٨٣.

حوار الخطابات في ثمرات الأوراق فيما طاب من الأدب وراق

د. سمر الديوب (*)

ملخص:

إن أهم ما يميز هذا الكتاب تنوع الخطابات وحوارها من خطاب شعري إلى تعليمي إلى خبري إلى قصة... ؛ليشكل هذا التنوع مادة غنية تؤدي وظائف ترتبط برؤيا المبدع منها الغاية التعليمية، والإخبارية، والإصلاحية، والإبداعية..

ويعد هذا الكتاب ــ على وفق هذا الكلام – لوناً مخصوصاً من الكتابة ينهض على استدعاء التراث والتاريخ وإعادة إنتاج أشكاله وتحويلها إلى ممارسة نصية. إنه – بمعنى آخر ــ حفريات في النصوص السردية القديمة التاريخية والأدبية؛ للإفادة منها، وتوظيف أفكارها خدمة للوقت الذي كان موجوداً فيه؛ لذلك لا يندرج هذا الكتاب تحت نوع أدبي واحد. إنه خطاب نوعي مكوَّن من خطابات متجاورة، ومتحاورة من دون أن يعلو خطاب على خطاب، يكشف عن علاقة وثيقة بين لغة المؤلف ولغة الآخرين وهي أمور تشترك في مرجعها الثقافي الذي يمتح منه ممثلاً في الذاكرة الأدبية التي تضفي على النص جمالية مخصوصة مرتبطة بالبيان والإيقاع والإيحاء والحقول الدلالية المختلفة للفظ الواحد.

(*) أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث.

ـ حوار الخطابات في العتبة النصية:

اهتم العرب القدامى بوضع تعريفات للشعر، لكنهم لم يضعوا تعريفاً يوضح ماهية النثر الفني وطبيعته الأجناسية، فقد مازوا الشعر من النثر من إيقاعه ووزنه. ويتعين بناءً على ذلك أن تعريف النثر يتحدد بتعريف الآخر (الشعر)، فللشعر سمات وأغراض وأساليب تميزه من النثر، ويعني الحديث عن الشعرية في النقد الحديث اعترافاً بتجاور الخطابات في النثر، وبوجود الشعرية فيه التي تعني خصوصية استعمال اللغة، والخصائص الأسلوبية والبنيات الداخلية. ونلمح وجود الشعرية في هذا الكتاب بدءاً بالعتبة النصية (**ثمرات الأوراق فيما طاب من الأدب وراق**).

تعدّ العتبة النصية ملتقى علامات، وحوار خطابات حافلة بتوهج الذاكرة التاريخية تتكامل في شكل أخبار، إنها ثمرات أوراق هي بمنزلة منتخبات لأفضل ما قيل في الأدب، فهي ذات مهمتين: إخبارية وتعليمية تتحول من شكل أدبي إلى آخر فاسحة المجال لاستثمار دلالي وقيمي.

لا تأتي أهمية ثمرات الأوراق من الإفادة من المادة التاريخية الأدبية (الخبر الأدبي) أو واقعية الخبر واستثماره على مستوى التخييل بل من استدعائه من فضاءات وأزمنة تاريخية أو شعبية أو خرافية، أو من أجناس أدبية ذات مرجعيات متنوعة تجمع بين البلاغة والحدث والسرد؛ ليعيد تركيب المادة بوصفها حدثاً أو موضوعاً وُضعَ لغايات أكثر من كونه حقيقة موجودة.

والملاحظ أن ابن حجة يوسّع مجال استثمار الخطابات في إطار ما يعرف بالحوار الخطابي والتجاور الخطابي والأجناسي بوصفهما تعبيراً بنيوياً تسهم اللغة في تحقيقه نصياً، فيظل غير واضح تماماً ما لم يرتبط بمضمون متعاقد عليه، فيتوغل في فضاءات النصوص السردية القديمة المستمدة من التاريخ والتخييل الشعبي بهدف استيعاب بنياتها الدالة؛ لتقديم امتدادات التراث في واقعه لغايات إبداعية وتعليمية وإخبارية ورؤياوية وذلك بتداخل الخطابات؛ لتؤدي هذه الخطابات حضوراً حوارياً بالانزياح الدلالي (ثمرات الأوراق) وهو أمر ينبئ عن أن حضور الصياغة الجديدة للأحداث التاريخية والأدبية والخرافية سيكون حضوراً مجازياً في زمنه؛ لأنها مرتبطة بهدف. فقد كان عصره عصر اضطراب سياسي، إذ تذكر الكتب أن دمشق قد حوصرت من قبل الملك الظاهر برقوق، واحترقت احتراقاً مروعاً.[1] وقد شهد اضطرابات عصره، ووصف أهوال ما حدث في دمشق برسالة إلى

(١) انظر: الموسوعة العربية: مجموعة مؤلفين، المجلد الثامن، الجمهورية العربية السورية، رئاسة الجمهورية، هيئة الموسوعة العربية، ط١، ٢٠٠٣، ص ٨٠ ـ ٨١.

صديقه فخر الدين بن مكناس (ياقوت الكلام في أيام الشام) ناهيك عن الأحداث الأخرى التي أثرت في الحياة السياسية والاجتماعية، فوجد في الأدب أداة فاعلة؛ لإيصال رسالة تتعلق برؤيته الواقعَ ورؤياه المتعلقة به والمتجاوزة إلى واقع أفضل.

لقد شعر بتعذر تطويق المشكلات السياسية في عصره؛ لذا كان لابد من أوراق مثمرة في محاضرات في مختلف المجالات.

يوحي العنوان بأن الكتاب يجمع بين خطابات مختلفة، وأن المتخيل السردي سيتمرد على سلطة الجنس الأدبي الواحد، وأن هذا الكتاب مشيَّدٌ على فضاءات متخيلة متعددة تنضوي على حوار خطابات فإذا بالكتاب يقوم على عوالم مختلفة نلمحها بدءاً بالعنوانات الفرعية (عيون المها، الوليد ومسامر الخلفاء، المعتزلة، ذكاء العرب...) وبذلك تعمل كتابته على إنتاج شعرية خاصة ذات صفة تعددية يتضافر داخلها الشعري والتاريخي والسياسي والقيمي والمعرفي داخل الحكائي والخرافي.

بناءً على ما سبق يمكن أن نرى النص توسيعاً للعنوان الذي يحيل إلى تشاكل دلالي (ثمرات الأوراق فيما طاب من الأدب وراق)، فيعطي معنى فائضاً يؤوله المتلقي، فتنطلق العتبة النصية من أثر بلاغي (ثمرات) يمكن رصده في اتساع مادة الكتاب، فإذا بالعتبة النصية تتحول إلى نص يرتبط بنصوص أخرى يحتويها الكتاب، فينفتح على عوالم تخيلية أو حقيقية.

تعد التعبة النصية نوعاً من المقاومة الدلالية أو النحوية[١] فثمة تشاكل دلالي في الاستعارة: ثمرات الأوراق، لذّ من الأدب، راق، وثمة تشاكل بينها وبين العوالم المتخيلة التي يقوم النص عليها.

وتختلف نصوص الكتاب في تعالقها بالعنوان على الرغم من الوظيفة التعليمية الظاهرة فيه تلك الوظيفة التي تشير إلى التعلق بين جني الثمر والمحاضرات التي تُملى على الآخرين، فنجد السيرة بوصفها نوعاً سردياً له ملامحه الشعبية، ونجد الخبر، والحكاية، و ..

تشكل العتبة النصية فضاءً تخييلياً وثقافياً بدءاً بالتشاكل الدلالي، واجتماع الوظائف الأدبية والتعليمية والإخبارية، وهو أمر يجعل الكتاب محاضرات مفتوحة على عوالم الثقافة العربية القديمة، والقريبة إلى عصر الكاتب، فيكشف عن مقاصده من العنوان، ويحيل إلى تشاكل سيميائي بين المحاضرات والسير الشعبية والحكاية والخبر التاريخي.

---

(١) انظر: الرواية والتراث السردي – من أجل وعي جديد بالتراث: د.سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١٩٩٢،١، ص ٤٩.

وتحيل قراءة المحاضرات إلى سند مرجعي يسهم في تأويل العلامـــات والتلميحـــات ذات الصلة المباشرة أو غير المباشرة بالراهن السياسي في عصره.

تنغرس العنوانات الفرعية في صميم الخطابات الواقعية التي تضج بهـــا الحيـــاة الأدبيـــة والعادية، فنجد عنوانات تحيل إلى الخيال الشعبي التي حاكها المخيال العربـــي (بكـــاء زيـــن العابدين) ونجد فصولاً متعلقة بالساسة العرب السابقين؛ لأخذ العبرة من الحكايات المرتبطـــة بهم (الوليد بن يزيد، الحجاج بن يوسف الثقفي، الرشيد، المأمون).

يبدو ابن حجة مقتنعاً أن التميز لا يتحقق إلا بالغوص في أعماق الهوية الثقافية، وإسقاطها على الواقع ، للكشف عن الدلالة الهاربة من التاريخ القريب والبعيد بتداخل العجائبي والساخر والرمزي...

ونلمح من العنوانات الفرعية رغبة من الكاتب في ربط المسار السردي بالمسار السّـــيري (قصة أحمد اليتيم، المهدي والقاضي شربك) فيتميز الكتاب بالاتساع التناصي علـــى مســـتوى التعبير والمحتوى، فإذا بالعنوانات تحيل إلى نصوص كثيـــرة، وإذا بـــالنص الواحـــد ملتقـــى علامات، ومكان للدمج الخطابي واللغوي الذي يتميز بلغة استعارية تصويرية واضحة.

ونلمح حوارية مع التراث الشعري في بعض العنوانات الفرعية مثل (عيون المها) ، ويعدّ هذا التناص ضرباً من الحوارية الفنية بين النص الحاضر والنص السابق.

هذه العتبة النصية – إذن ــ خطاب مفتوح على نصوص مختلفة ذات مســـتويات متعـــددة من السردي النثري إلى الشعري إلى اللغة المتعالية إلى المحاكاة الساخرة التي تنبئ عن واقع المؤلف.

إنها سفر في عمق التراث العربي المشرقي والمغربي؛ ليعيد كتابتـــه علـــى وفـــق قيمـــة إيديولوجية راهنة وجمالية وقيمية تجمع المحاكاة، وإعادة الاستعمال بتحميل النصوص رؤيـــة خاصة مرتبطة بالواقع؛ لأنه أراد أن يجدد الوعي بإمكانية استمرار الدولة العربية، وتنظيمهـــا استناداً إلى الصورة المثالية القديمة، فقد شهد عصره مشكلات سياسية ونزاعاً وهـــي أمـــور أدت إلى إضعاف الدولة، فوجد في ثمرات الأوراق المستمدة من الخيـــال والتـــاريخ القريـــب والبعيد مادة جيدة؛ ليوصل رسالة إلى مجتمعه.

ونلاحظ إلحاح ابن حجة على إقامة التوازن الصوتي في العتبة النصية بالسجع، فقد تجاوز السرد العادي التقريري بدءاً بالعنوان الذي ألح فيه على وجود العنصر الصوتي.

ـ حوار الخطابات:

استثمر ابن حجة عيون السرد العربي، فأتى بنصوص سردية تخييلية ذات صبغة عجائبية أو مرجعية تاريخية حقيقية، يطول فيها النفس السردي، وتتعدد فضاءاتها، وتتعقـــد عوالمهـــا.

واللافت تركيزه على التراث السردي، وفي هذا الأمر ما فيه من استحضار قيم الماضي؛ لبثها في الحاضر، فربط بين الحدث التاريخي على شكل خبر، أو حكاية والحدث الراهن و القصص الرمزية المتخيلة؛ ليوفر تغذية ارتجاعية للحاضر الذي يعيش فيه.

إنه ينفتح على قيم جمالية وثقافية وإيديولوجية تراثية، وهو الأمر الذي يجعل إثباته هذه النصوص محققاً جديداً سردياً متمثلاً في حوار الأجناس الأدبية، وتوسيع حدودها بلغة فنية تقوم على الاستعارة والتعلق النصي والتناص. مع أن تجاور الخطابات وحوارها ظاهرة معروفة منذ أدب العصر الجاهلي.

يمكن من هذا المنطلق عدّ التناص مع الخبر التاريخي والأدب القديم عملاً حوارياً بين النصوص.

أ ـ حوار الخطاب التاريخي والخطاب الأدبي:

استشهد ابن حجة بالتاريخ، ويؤدي الاستشهاد بالتاريخ إلى إحداث مفارقة زمنية في ذاكرة القارئ بين الماضي وقيمه والحاضر وسلبياته. غايته أن يعلّم الناس غفلة الحكام عن النظر في مصالح العباد.

إنه جمع لنصوص تاريخية مختلفة توصل إلى هدف واحد، وتعد الإشكالية التي تواجه الشخصيات في الكتاب امتداداً للإشكاليات التي تواجه مشكلات عصره، فيجد في التاريخ عبراً وعظات، فإذا بالخطاب يحيل إلى خطاب مضاد. ويحيل حديثه عن إيجابيات الماضي إلى حديث عن سلبيات الحاضر، وكأنه يستحضر الضدّ بضده، ويقول ما يرغب في قوله بالتاريخ.

وانطلاقاً من فكرة أنه «لا يمكننا أن نتحدث عن تأويل محدد ما لم نفترض سلفاً قصداً للمؤلف بوجه ذلك التأويل»(١) نجد أن القصد الفكري محدد سلفاً من قبل ابن حجة، وهو أمر توحي به العنوانات الفرعية. فالكتاب كله عمل كلي على تنوع أجزائه، إذ لا يمكن أن نتناول الكل إلا في علاقته بالأجزاء(٢) كما لا يمكن أن نتناول الجزء إلا في علاقته بالكل.

يرتبط الخطاب التاريخي لديه بالجانب السياسي، فيسعى إلى إيصال رؤيته واقعَه بتصوير محاسن الواقع السابق، أو يحذر من سيئات الواقع السابق بغية الإفادة منها في الحاضر. من

---

(١) السيمياء والتأويل: روبرت شولتز، تر: سعيد الغانمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ٢٠.

(٢) بول ريكور في النقد الأدبي: د.حسن البنا عز الدين، المؤتمر الدولي للنقد الأدبي، القاهرة، أكتوبر، ١٩٩٧، ص ١٧٧.

ذلك الفقرة التي عنونها بـــ «الوليد ومسامر الخلفاء» فقد روى خبراً تاريخياً يتعلق بالوليد بن يزيد حين اشتدت أزمته السياسية، فنازعه ابن عمه يزيد بن الوليد بن عبد الملك، واســتجاش عليه أهل اليمن، فاحتجب عنه سمّاره، فدعا خادماً في ليلة وطلب إليه أن يحضر لــه شــيخاً رث الهيئة، متقدم السن، مطرق الرأس؛ ليسأله رأيه في مشكلته السياســية، فيكــون جــواب الشيخ قصة سابقة لزمن الوليد هي قصة عبد الملك بن مروان مع عمرو بن سعيد، فقد ذهــب لمحاربة ابن الزبير في مكة، فعلم أن عمرو بن سعيد قد استولى على دمشــق فــي غيابــه ، فيستشير شيخاً له صفات الشيخ الذي يروي الحكاية، فينصحه بالعودة إلى دمشق؛ لتحريرهــا؛ لأنه إذا توجه إلى مكة بدا في صورة الظالم؛ لأن ابن الزبير لم يستولِ على مكة، وإن توجــه إلى دمشق بدا في صورة المظلوم. ثم يروي له قصة ثعلبين: ظالم ومفوض، استولت الحيــة على جحر ظالم، فطمع في جحر مفوض مع أنه قد أحسن استقباله، فســد مدخلــه بالحطــب واختبأ داخله، فلم يدر مفوض بنوايا ظالم، ويشعل الحطب، ثم يعلم أنه مات داخــل الجحــر محترقاً، فيقول : «كالباحث عن حتفة بظلفه».

«قال الوليد صدقت، وها نحن نقترح لك ما تقتفيه، قد بلغنا أن رجلاً من رعيتنا سعى فــي ضرر ملكنا، فأثر سعيه، وشقّ ذلك علينا، فهل سمعت بذلك؟ فقال الكهل: نعم يا أمير المؤمنين، فقال له الوليد: قل الآن على حسب ما سمعت وما ترى من التدبير، فقال : يا أمير المــؤمنين بلغني عن أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان أنه لما ندب الناس لقتال ابن الزبير، وخرج بهم متوجهاً إلى مكة ـــ حرسها الله تعالى ـــ استصحب عمرو بن سعيد بن العاص، وكان عمرو قد انطوى على فساد نية، وخبث طوية، وطماعية في نيل الخلافة .... وسار عبد الملــك حتــى انتهى إلى شيخ ضعيف البدن، سيء الحال... فقال له: إني أرى عليك سمة الرياسة، فينبغي لك أن تصرف نفسك عن هذا الرأي فإن الأمير الذي أنت قاصده قد انحلت عرا ملكه، والسلطان في اضطراب أموره كالبحر إذا هاج.... عبد الملك إذا قصد ابن الزبير كان في صورة ظالم؛ لأن ابن الزبير لم يطعه طاعة قط ولا وثب على ملكه فإذا قصد ابن سعيد كان فــي صــورة مظلوم؛ لأنه نكث بيعه، وخان أمانته، ووثب على دار ملك لم تكن له ولا لأبيه.. زعمــوا أن ثعلباً كان يسمّى ظالماً وكان له جحر يأوي إليه..... فهذا المثل ضربته لك؛ لأنه ملائم لفعــل عمرو بن سعيد في بغيه ومخادعته عبد الملك.. فقال الكهل ـــ للوليد بن يزيد ـــ : يــا أميــر المؤمنين إن الملوك لا تعرف إلا من تعرف إليها، ولزم أبوابها، فقال له الوليــد: صــدقت .. وكان يتمتع بأدبه وحكمته إلى أن كان من أمر الوليد ما هو مشهور والله أعلم»(١).

---

(١) ثمرات الأوراق فيما طاب من الأدب وراق: ابن حجة الحمــوي، الموقــع علــى شــبكة الانترنــت: *mostafa.com – www.al*

تجاور الخطاب التاريخي مع الخطاب الأدبي، ويتمثل هذا التجاور في اللجوء إلى التاريخ (حكاية الوليد) والتصرف فيه أدبياً بإدخال شخصيات أخرى باللجوء إلى ميزة الحكاية داخل حكاية، فكانت ثلاث حكايات كل واحدة متولدة عن الأخرى، وتبدو الشخصيات الثانوية فيها (الشيخ) أكثر فاعلية من الشخصية الرئيسة، فتشكّل الفضاء المتخيّل من عالم الخبر والحكاية والقصة الرمزية الهادفة والتاريخ، واختلطت الشخصيات التاريخية بالشخصيات المتخيلة؛ لتؤدي فكرة أرادها ابن حجة من رواية هذه الحكاية هي تأكيد ضرورة الأخذ بالمشورة من قبل الحكام ــ كما فعل السابقون ــ وضرورة تحكيم العقل، والإفادة من البقع المضيئة في سياسة حكامنا السابقين، وتجنب الأخطاء التي وقعوا بها، إذ ينبئنا التاريخ أن الوليد بن يزيد لم ينفِّذ ما نصحه به الشيخ، فكان مقتله سنة ١٢٦هـ(١).

يتحاور النص التاريخي والنص الأدبي، فيبحثان عن حقيقة، ووضع إنساني. وقد تجاور الأدب مع التاريخ في هذه الحكاية؛ لأن النص التاريخي إذا اتسم بالخيال والمبالغة غادر دائرة التاريخ إلى دائرة الخبر ثم إلى دائرة الحكاية.

وقد أضفى حوار الخطابين التاريخي والأدبي جمالية خاصة، فأنجز ابن حجة لغته على وفق تركيب خاص له وظائف آنية وزمانية، فأحدث تجاوراً بين السيرة والخبر والحكاية، وأحدث إيقاعاً داخلياً، وتوازناً كونه عنصراً تخييلياً ترميزياً قائماً على بنى سردية تجمع بين البسيط والمعقد. «المسامرة صنفان لا ثالث لهما: أحدهما الإخبار بما يوافق خبراً مسموعاً ، والثاني الإخبار بما يوافق غرضاً من أغراض صاحب المجلس... انطوى على فساد نية. وخبث طوية..»(٢)

زاوج ابن حجة ــ برواية هذا الخبر ــ بين الذات (الداخل) والذوات (الآخرين)، وقدم رؤيا تتعلق بالوضع السياسي في عصره. فكل جملة من هذه الحكاية تمثل مشروع سرد صغير.(٣)

تحيل القصة التاريخية إلى ثنائية ضدية (الخيال / التاريخ)، فيشير العنوان إلى شخصية تاريخية معروفة لكن الأحداث تتأرجح بين الحقيقة والخيال. ويمكن القول إنه استقى من الأخبار ما يكون التاريخ فيها إطاراً، فمزج الحقيقة بالخيال.

---

(١) تاريخ الأمم والملوك: الطبري، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٩، ١٧٥/٧.

(٢) ثمرات الأوراق، ص ٨٥ ــ ٨٦.

(٣) التحليل البنيوي للسرد: رولان بارت، تر: حسن بحراوي وزميله، آفاق الرباط، العددان ٨ ــ ٩، ١٩٨٨، ص٩.

يوهم الخطاب التاريخي بالواقعية، وهو الخطاب الأكثر حضوراً في الكتاب، و تعدّ الخطابات المتحاورة معه خروجاً عن هذا الخطاب، فيتم تخييل التاريخ، فإذ به يجيب عن أسئلة، وينسج معرفة؛ لتشكيل الهوية، وبناء المجتمع على أسس أفضل ، فتم تخييل التاريخ بوعي تاريخي حكائي يحقق وظيفتين: إقناعية وتعليمية، ويربط بين الماضي والحاضر.

نجد في هذا الكتاب التاريخ الظاهر والتاريخ المضمر؛ إذ تخترق الرؤيا الخطابات؛ لتحقق معرفة خاصة ذات علاقة بالخطابات الأخرى.

«وحكي أن المأمون ولّى عاملاً على بلاد، وكان يعرف منه الجور في حكمه، فأرسل إليه رجلاً من أرباب دولته؛ ليمتحنه... فكتب كتاباً فيه بعد الثناء على أمير المؤمنين:

أما بعد فقد قدمنا على فلان فوجدناه آخذاً بالعزم، عاملاً بالحزم، قد عدل بين رعيته، وساوى في أقضيته، أغنى القاصد وأرضى الوارد، وأنزلهم منه منازل الأولاد ، وأذهب ما بينهم من الضغائن والأحقاد، وعمر منهم المساجد الدائرة، وأفرغهم من عمل الدنيا، وشغلهم بعمل الآخرة يعني أن الكل صاروا فقراء لا يملكون شيئاً من الدنيا، يريدون النظر إلى وجه أمير المؤمنين. فلما جاء الكتاب إلى المأمون عزله عنهم لوقته، وولى عليهم غيره».(١)

وواضح ما في هذا الخطاب من حوارية بين الخبر التاريخي واللغة المتأنية بما فيها من توازن وسجع. وللخطاب التزييني هذا وظيفة أو بمعنى آخر إنا خطاب داخل خطاب، له وظيفة دلالية فنية، فقد اندمج مع السياق ، وتفاعل مع نفسية الشخصية.

يشير الكلام السابق إلى أن ابن حجة لم يسرد فقط، بل ترك بصماته في نوعية ما يسرد، وفي اختياره، و كيفية تقديمه.

ب ـ حوار الخطاب الصوفي والنادرة:

ـ «نادرة لطيفة قال الأستاذ أبو علي، لما سعى غلام خليل بالصوفية إلى الخليفة بالزندقة أمر بضرب أعناقهم. أما الجنيد فإنه استتر بالفقه ، وأما الشخام والرقام والثوري وجماعة فقبض عليهم، وبسط النطع لضرب أعناقهم ، فتقدم الثوري ، فقال له السياف : أتدري لماذا تتقدم، قال: نعم، قال فيما يعجلك، قال أوثر أصحابي بحياة ساعة، فتحيَّر السياف، ونما الخبر إلى الخليفة، فردّهم إلى القاضي؛ ليعرف أحوالهم، فألقى القاضي على أبي الحسن الثوري مسائل فقهية، فأجاب عن الكل، ثم أخذ يقول: إن لله عباداً إذا قاموا قاموا بالله، وإذا نطقوا نطقوا بالله، وسرد حتى بكى القاضي، فأرسل إلى الخليفة... فأكرمهم، وأطلقهم».(٢)

---

(١) ثمرات الأوراق، ص٢٤٦.

(٢) ثمرات الأوراق ، ص ١٤٣.

من الواضح أن تجاور الخطابات لا يلغي خطاباً على حساب آخر بل نجد أن هذه الخطابات تتجاور، وتدخل في علاقة حوارية جميلة. وهنا يحمل الخطاب الصوفي المتجاور مع الخبر والنادرة رسالة للمتلقي، ويُظهر ثقافة ابن حجة المتنوعة. ويعدّ الخطاب الصوفي نصاً سردياً من نصوص العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية. فقد تخلص الثوري من الموت، وخلّص من معه، ويتأسس هذا الخطاب على فعل الرؤيا، فيخترق الزمان والمكان. فالرؤيا نسق من أنساق التعبير الصوفي، وهي هنا متعلقة بتوجيه الإنسان نحو الإيمان والخير والابتعاد عن شرور الحياة، فتشعر الذات المتلقية بفراغها تجاه الحقيقة، ويتفاقم لديها الشعور بضآلتها، ونقص إمكاناتها المعرفية «وسرد حتى بكى القاضي».

يخترق الخطاب الصوفي النموذج الواقعي للخطاب السردي، فلا يغدو الخبر مرتبطاً بالواقع فقط، بل يتحاور هذا الخطاب مع الشعرية التي تعد مكوناً مهماً فيه.

ج ـ الخطاب الديني والتعالق النصي:

ــ «حكى عبد الله المبارك ــ رحمه الله تعالى ــ قال خرجت حاجاً.... فبينما أنا في الطريق إذا بسواد على الطريق، فتميزت ذاك فإذا هي عجوز عليها درع من صوف وخمار من صوف، فقلت: السلام عليك ورحمة الله وبركاته، فقالت سلام قولاً من رب رحيم، قال، فقلت لها رحمك الله ما تصنعين في هذا المكان، قالت: ومن يضلل الله فلا هادي له.... فقلت ما أرى معك طعاماً تأكلين، قالت: ﴿هو يطعمني ويسقيني﴾، فقلت لها: إن معي طعاماً فهل لك في الأكل قالت ﴿ثم أتموا الصيام إلى الليل﴾، فقلت قد أبيح لنا الإفطار في السفر، قالت ﴿وأن تصوموا خير لكم إن كنتم تعلمون﴾... فلما مشيت بها قليلاً قلت ألك زوج؟ قالت ﴿يا أيها الذين آمنوا لا تسالوا عن أشياء إن تُبد لكم تسؤكم﴾.. قالوا –أبناؤها ــ هذه أمنا منذ أربعين سنة لم تتكلم إلا بالقرآن مخافة أن تزل فيسخط عليها الرحمن...»(١)

لا يأتي النص القرآني هنا في صيغة التناص ــ وهو يقوم أسساً على علاقة حوارية – بل يحضر بوصفه تعالقاً نصياً، وهو أمر يضفي جديداً على الخطاب المعهود من جهة، ويمثل مجالاً لحوارية خطابات من جهة أخرى، فثمة حوارية بين الخطاب الديني الهادف والتعليمي والنادرة والخبر والقصة. ويكون الخطاب الديني عادةً أقرب إلى الحديث المباشر، فلا يحدث انزياح على مستوى اللغة، لكن هذا الخطاب خرق القاعدة، لأن ثمة تعالقاً نصياً بين النص القرآني وخطاب المرأة.

---

(١) ثمرات الأوراق ، ص٢٥٠ ــ ٢٥١.

ومن الملاحظ أن ابن حجة يبدأ كل فقرة بالسند، وكأنه يريد أن يشد النص إلى الواقعية من أجل أن تكون تطبيقاته العملية مضمونة. ونجد في هذا الخبر اعتناء ابن حجة بروايته، وسنده، وتطور الفعلية فيه، والاهتمام بقيم الحكاية، فأساس الحكاية حاضر في ذهنه، يظهر في عملية تنامي الفعلية مع تنامي السرد.

نستطيع أن نقول: إن حرص ابن حجة على ذكر الأشخاص والأمكنة والسند أمور تشد الخبر إلى الواقع، لكن ثمة أموراً تشده إلى وهم الواقع تتعلق بتجاور السردية والشعرية، ــ كما سنبين ــ وتتعلق بتجاور الخطابات المختلفة – كما سبق ــ إذ تأتي هذه الأخبار على شكل محاضرات توهم المتلقي بالواقعية، وتجره إلى اللعبة السردية، وابن حجة بوصفه مثقفاً ينظر بعين القلق إلى ما يراه في واقعه ، ويرغب في إبداء رأيه، فيأخذ من المتخيل السردي صورة زمن مستعادٍ عن طريق الخبر الذي نجد فيه حوار السيرة والحكاية والقصة، فيخضع المتخيل لحكم الواقع، ويصير الواقع متخيلاً هو الذي يتحكم فيه.

ولعل الإسناد والرواية بضمير الغائب تحيل إلى الراوي العليم المتتبع الدقيق للخبر، فابن حجة سارد عليم، بعيد عن دائرة الخبر، تكمن أهميته في تشكيل المعرفة وإنتاجها. أي أن ثمة لعبةَ توارثٍ سردي فقد أصبح ابن حجة سارداً بعد أن كان مسروداً له من قبل.

د ـ حوارية الخطاب العجائبي:

ــ «وحكى أبو محمد الحسين بن محمد الصالحي قال: كنا حول سرير المعتضد بالله ذات يوم نصف النهار ، فنام بعد أن أكل، فانتبه منزعجاً وقال: يا خدم، فأسرعنا الجواب، فقال: ويحكم أعينوني بالشط، فأول ملاح ترونه منحدراً في سفينة فارغة فاقبضوا عليه، وأئتوني به... فأسرعنا فوجدنا ملاحاً في سفينة ، فجئنا به المعتضد، فلما رآه الملاح كاد يتلف فصاح عليه... أصدقني يا ملعون عن قضيتك مع المرأة التي قتلتها اليوم، وإلا ضربت عنقك، فتلعثم، وقال: نعم كنت سحراً في المشرعة الفلانية، فنزلت امرأة لم أر مثلها، عليها ثياب فاخرة وحلي كثيرة وجواهر، فطمعت فيها، واحتلت عليها حتى سددت فمها وغرقتها وأخذت جميع ما عليها ثم طرحتها في الماء.. فقال : أين الحلي والمسلب ، قال في صدر السفينة تحت البواري، قال المعتضد : علي به الساعة، فحضر به، فأمر بتغريق الملاح، ثم أمر أن ينادى ببغداد من خرجت إليه امرأة من المشرعة الفلانية سحراً وعليها ثياب فاخرة وحلي فليحضر... قال، فقلت يا مولاي من أعلمك أأوحي إليك؟ ..، فقال بل رأيت في منامي رجلاً

شيخاً أبيض الرأس واللحية والثياب وهو ينادي يا أحمد أول ملاح ينحدر الساعة فاقبض عليه، وقرره على المرأة التي قتلها اليوم ظلماً، وسلبها ثيابها، وأقم عليه الحد...»(١)

يتداخل الخطاب العجائبي مع الحكاية التي تكون شخصياتها ذات مرجعية تاريخية (المعتضد بالله)، وتتشابك مرجعيات العجائبي مع المتخيل العجائبي، فيكون النص مفتوحاً ثرياً تتجاور فيه المغامرة والحكاية والخيالي والعجائبي إذ تتبادل الخطابات عناصر التأثير والتأثر فيما بينها، ويستعير واحدها من أدوات الآخر. وهو أمر يجعل الخطابات تتقارب وتتناص بنيوياً وأسلوبياً.(٢)

يعني الخطاب العجيب الخروج عن الواقعية، والانزياح على مستوى قابلية الحدث المروي للتحقق، في حين أن الخطاب الذي يبدو مشدوداً إلى الواقع يعني خطاباً في الدرجة صفر من الانزياح.(٣) يمتلك الخطاب العجائبي قدرة على الإدهاش؛ لذا يشدّ المتلقي، ويوفر له مادة ترفيهية مرتبطة بشخصيات ذات قيمة معينة لديه وهو أمر يعلي من شأن هذه الشخصية، ويظهر القيم الإيجابية المرتبطة بها، والرغبة في إيجاد هذه القيم في واقع المبدع. فلم يكن اختياره هذه الأخبار عشوائياً ، لقد كان قصدياً مرتبطاً برؤياه.

يحتوي هذا الخطاب عوالم غير قابلة للتحقق، لكن المبدع بالخطاب، وحوار الخطابات جعلها ممكنة التحقق.

هـ ـ الحوارية في الخطاب التوجيهي الهادف:

ــ «وقال علي بن أبي طالب رضي الله تعالى عنه وكرّم الله تعالى وجهه – مَنْ كانت له إلي حاجة فليرفعها إليّ في كتاب؛ لأصون وجهه عن المسألة. وجاءه رضي الله تعالى عنه أعرابي، فقال له: يا أمير المؤمنين إن لي حاجة إليك يمنعني الحياء أن أذكرها، فقال: خطّها على الأرض، فكتب إني فقير، فقال يا قنبر اكسه حلّتي ، فقال الأعرابي.

كسوتَني حلَّة تبلى محاسنُها	فسوف أكسوك من حسن الثنا حللا
إيه أبا حسن قد نلت مكرمةً	ولستَ تبغي بما قدَّمتَهُ بدلا
إن الثناء ليحيي ذكر صاحبه	كالغيث يحيي نداه السهل والجبلا

(١) المصدر السابق، ص ٢٥٢ ــ ٢٥٣.

(٢) انظر: الخطاب والتأويل: د.نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٥.

(٣) انظر: الكتابة في درجة الصفر: رولان بارت، تر: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري.

لا تزهد الدهر في عــرف بــدأت بـــه　　　　كل امرئ سوف يجزى بالــذي فعــلا

فقال: يا قنبر زده مئة دينار، فقال : يا أمير المؤمنين لو فرّقتها في المسلمين لأصلحت بها من شأنهم –فقال ــ رضي الله تعالى عنه – صه يا قنبر ، فإني سمعت رســول الله – صــلى الله عليه وسلم – يقول: اشكروا لمن أثنى عليكم، وإذا أتاكم كريم قوم فأكرموه.....»(١).

يتجاور الخطاب الشعري والنثري في هذه الفقرة؛ ليؤديا هدفاً تعليمياً، إذ يشدد على مكارم الأخلاق، وتعليم محاسنها.

يرى يوسف الشاروني أن تراثنا الأدبي عرف القصة الخبر والقصـة التـاريخ والنـادرة والحكاية الشعبية وقصص الحيوان والقصص الفلسفية. وقد حرص جامعها علــى أن يـربط بينها برباط فني مرة وبالتداخل مرة أخرى.(٢) ونستطيع أن نضيف إلى مـا هـو معهـود أن جامع هذه الأخبار قد حرص على الربط بينها بالتجاور لا بالتداخل، وبحوار الخطابات الــذي يقدم في النهاية نصاً غنياً مؤثراً.

ويأتي الخبر هنا خادماً للشعر، يتوسل بالشعر؛ ليدخل في منظومة الأدب، ويحظى بقبــول ثقافي، فيؤدي الخبر إلى تسويغ الأشعار، وإعطائها وثوقية تدفع إلى شدّ الخبر إلى الواقع.

يمكن أن ننظر إلى هذه المحاضرات على أنها تجمع جنسين مبدئيين هنا الخبر والشــعر، يهدف الخبر إلى أن يضع الشخصية موضع تساؤل يمكن الإجابة عنه، فيتشاكل مــع الســيرة المرويّة؛ للكشف عن أبعاد الذات وتجلياتها.

يناظر الخبرُ الشعرَ، ويماثل النثرَ «وقد أشار النقاد القدامى إلى فنون الأخبــار وضــروب الأشعار بوصفهما جنسين متناظرين.»(٣)

الأشعار والأخبار إذن متممان، ومختلفتان جنساً، يتحاوران في هذا النص، ويتماثلان فــي القيمة المعرفية. فللخبر جنس مواز لجنس الشعر، ويقترن استحضاره بثقافة ابن حجة. يــرى محمد القاضي أن ثمة علاقة نشأت بين الأشعار والأخبار مخصوصة معقدة فيها شــيء مــن التواطؤ وفيها شيء من الصراع.(٤)

---

(١) ثمرات الأوراق، ص ٢٥٩ ــ ٢٦٠.

(٢) دراسات في القصة القصيرة: يوسف الشاروني، ط١، ١٩٨٩، ص٥٧.

(٣) الخبر في الأدب العربي ــ دراسة في السردية العربية: د.محمد القاضــي، منشــورات كليــة الآداب، منوبة ودار الغرب الإسلامي، تونس، ط١، ١٩٨٨، ص ٦١.

(٤) المرجع السابق، ص٥٤١.

لا نوافق د. القاضي في وجود صراع بين الخبر والشعر، بـل العلاقـة بينهمـا علاقـة حوارية، علاقة تجاور يغتني كل منها بالآخر، وبتجاوره معه.

و ـ حوارية الخطاب الساخر:

ــ «ومن ذلك ما يحكى أن الحجاج خرج يوماً متنزهاً . فلما فرغ من نزهته انصرف عنه أصحابه، وانفرد بنفسه، فإذا هو بشيخ من بني عجل، فقال له: من أين أيها الشيخ، قال: مـن هذه القرية، قال: كيف ترون عمالكم، قال شرّ عمال يظلمون الناس ويستحلون أموالهم. قـال: فكيف قولك في الحجاج، قال: ذاك ، ما ولي العراق شرّ منه، قبّحه الله، وقبّح من اسـتعمله، قال: أتعرف منْ أنا؟ قال: لا ، قال أنا الحجاج ، قال جعلتُ فداءك. أو تعرف من أنا، قال لا، قال: أنا فلان بن فلان، أُصرع في كل يوم مرتين، قال. فضحك الحجـاج منـه، وأمـر لـه بصلة».[1]

ــ «نادرة لطيفة: نظر طفيلي إلى قوم ذاهبين، فلم يشك أنهم في دعوة ذاهبون إلى وليمة، فقام، وتبعهم، فإذا هم شعراء قد قصدوا السلطان بمدائح لهم، فلما أنشد كل واحد شعره، وأخذ جائزته لم يبق إلا الطفيلي وهو جالس ساكت، فقال له: أنشد شعرك، فقال لستُ بشاعر، قيـل فمن أنت، قال من الغاوين الذي قال الله تعالى في حقهم ﴿والشعراء يتبعهم الغاوون﴾ فضحك السلطان وأمر له بجائزة».[2]

يقدم ابن حجة الخطاب الساخر الذي يدخل في علاقة حوارية مع الواقعية، حـين يحـاول جرّه إلى الواقع؛ ليوهم بصحته؛ لأن النفس ــ كما يروي على لسان ابن الجـوزي ــ [3] قـد تمل من ملازمة الجد، وترتاح إلى بعض المباح من اللهو، وهو أمر يعني أن ابن حجة كـان يدرك وظيفة المتلقي في تلقي العملية الإبداعية، ووظيفة المبدع في تقديم ما يحسن تقديمه في كل مقام.

لكن ابن حجة لا يستحضر الخطاب الساخر لوظيفة ترفيهية فقط بل يحمّله رؤيته الخاصة، إذ دارت الفقرة الأولى حول الحجاج، ويحمل الخطاب رؤية سياسية في قالب فكـاهي علـى لسان الشيخ. وفي الخطابات التي يدخلها الخيال تكون الشخصـية الثانويـة فاعلـة (الشـيخ) والشخصية الرئيسة غير وظيفية موازنة بالشخصية السابقة.

---

(١) ثمرات الأوراق، ص٢٥٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٥.

(٣) المصدر السابق، ص٨٦.

يمثل هذا الخطاب انزياحاً عن درجة الصفر في الكتابة أيضاً؛ لأنه يقوم على تجاور الخيال والواقع ضمن قالب فكاهي ساخر وظيفي.

حاول ابن حجة أن يستحضر الخطاب الذي يوافق رؤيته، ورغبته في الإفادة من سلبيات المرحلة السابقة في الواقع، فقد ركز على شخصية الشيخ، واختزل الآخرين فيه، ويحضر الآخر(الحجاج) بوصفه نسقاً ضدياً يكشف الهوة بينه وبين الرعية، فيحدد المشكلة، ويتحدد بها. لا يصنع ابن حجة الفكرة بل يرويها عن سند، وهي تتمثل في خطاب يثير في الذهن واقعاً ما أو أحداثاً واقعية ومتخيلة. وبذلك ليست الأحداث التي يتم نقلها هي المهمة، بل الكيفية التي أطلعنا بها السارد على تلك الأحداث.(١) ويؤدي ابن حجة وظيفة فاعلة في هذا المقام؛ لأنه يستحضر من الأخبار المروية ما يحتاج إليه في واقعه وما يؤدي وظيفة في هذا الواقع. نستطيع القول إن الخطاب الساخر خطاب سابق لوجود النص؛ لأنه موجود سلفاً في ذهن المبدع؛ لارتباطه بالموقف الفكري لديه.

ز ـ حوار السردية والشعرية:

الشعر دعامة أساسية للنثر إذ لا يمكن تصور نثر من دون شعر، وليس الشعر عنصراً شكلياً يضاف إلى النص النثري، إنه يُحدِث ضرباً من التنوع في مسار النص، ويدفع مساره.

ويعني تجاور الخطابين الشعري والنثري تجاور العاطفي والوجداني في القص، فيأتي الخطاب الشعري وسيلة؛ لإيصال رسالة السارد بطريقة تبعد هذا الأثر الفني عن النزعة التعليمية الخالصة، كما أنه يوسّع أفق المتلقي، ويجسد المشهد بطريقة أكثر تأثيراً وثباتاً في الذهن؛ لأنه يوظف لإيضاح بعض المضامين، ويحمل معاني متعددة. فهو قائم أساساً على الإيحاء، وضروب التصوير.

يغذي الخطاب الشعري الخطاب الإخباري الحكائي، ويمتلك سمة التكثيف، ويسهم في تقديم التجربة الماضية كأنها حاضرة، فيصل الماضي بحاضر المبدع.

ونجد في السجع الذي نلمحه في صفحات مختلفة من الكتاب تقريباً للجملة النثرية من الإيقاع الداخلي في البيت الشعري، فيتجاور الخطابان (الشعري والسردي) ويدخلان في علاقة حوارية، فإذا بالسرد يغتني شعرياً.

ـ «وحكي أن الحجاج سأل يوماً الغضبان بن القبعثري عن مسائل يمتحنه فيها من جملتها أنه قال له: منْ أكرم الناس، قال أفقههم في الدين، وأصدقهم في اليمين، وأبذلهم

---

(١) طرائق تحليل السرد الأدبي ـ مقولات السرد الأدبي: مجموعة مؤلفين، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط١، ١٩٩٢، ص٤١.

للمسلمين وأكرمهم للمهانين، وأطعمهم للمساكين، قال فمن ألأم الناس ، قال المعطي على الهوان، والمقتر على الخوان والكثير الألوان.. قال فمن أشجع الناس، قال أضربهم بالسيف، وأقراهم للضيف وأتركهم للحيف...»(١)

يتولد في هذا النص بفضل الجمل المتوازنة المسجوعة بنية إيقاعية شعرية، فيغدو النص حيوياً فيه عفوية النثر، وترفع الشعر، وقد حرص ابن حجة على تزيين مواضع من الكتاب بأخبار فيها لغة شعرية، كما اعتنى بهذه اللغة في مقدمة كتابه حين قال: «.. قد رأيت أن أذيل الثمرات بما جنيته من الثمار الدانية، والفوائد العالية..»(٢)

إن ثمة تجاوراً بين خصائص النثر النوعية وخصائص الشعر النوعية، وقد أكد – من قبل – التوحيدي جمالية هذا التجاور بقوله: «أحسن الكلام ما رق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم».(٣) وترتبط الجملة الشعرية بالانزياح والإيقاع والتخييل أما السرد فهو «طريقة في عرض الأحداث في الخطاب الأدبي، وهو المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من حدث وشخصيات وزمان ومكان أنتجتها اللغة الواصفة والمحاورة والشارحة والمعلقة».(٤) ونجد أن ثمة مراوغة سردية تظهر في انتهاك طريقة السرد، إذ يمكن أن يروى الخبر الواحد بطرق متعددة، ولابد في كل مرة من المحافظة على الأحداث المتوالية والمتتابعة. وتبدو هذه التقنية فاعلة في سرد النص الشعري؛ لأنه نص مراوغ في إنتاج الدلالة، ويحمل النص دلالات إيحائية متعددة. ونلمح آثاراً لهذا الأمر في حكاية الوليد بن يزيد وابن عمه التي سبق ذكرها، ففيها اختراق للتتالي والتتابع، فقد رتب الراوي الحكاية ترتيباً جديداً، فذكر قصة الوليد في الزمن الحاضر أولاً، ثم أعقبها بقصة عبد الملك بن مروان – وهي قصة ماضية – ، وأعقبها بقصة رمزية، وتبدو هذه التقنية فاعلة في سرد النص الشعري إذ يتحرر السرد البلاغي من «قيد العرض البرهاني كي يؤدي وظائف أخرى تجعله أقرب إلى نطاق الشعر».(٥)

---

(١) ثمرات الأوراق ، ص٢٤٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٤.

(٣) الإمتاع والمؤانسة: أبو حيان التوحيدي، صححه وضبطه: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ١/ ١٤٥.

(٤) بلاغة السرد النسوي: مجموعة مؤلفين، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٦.

(٥) بلاغة الخطاب وعلم النص: د.صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ١٦٤، آب، ١٩٩٢، ص٢٧٧.

نستطيع القول إن السرد تعقب وتتابع، وإن بنية الشعر بنية رجوع، فأساس الشعر التكرار والمعاودة، وأساس النثر السببية والتعاقب.

ونجد اعتناء ابن حجة بسرد بعض الفقرات التي تعتمد على الصراع الناجم عن ثراء الحوار المتجاور مع دواعي المشهدية، فتنمو الدرامية في الخطاب.

ـ « ومن اللطائف ما حكي أن بعض الملوك حاصر ملكاً وأطال في حصاره، فلما اشتدت به المحاصرة استدعى وزراءه، فقال ما ترون وقد تأخرت بنا هذه الحال، هل نسلّمه أو نخرج عليه ليلاً، ويفعل الله بنا ما يشاء، فقال بعض وزرائه: قد بدا لي رأي أرى أنهم ينصرفون به عنا من غير قتال، فقال: ما هو، قال : يجمع مولاي ما في خزانته من الذهب، ويحضره ، فلما أحضره استدعى الصيّاغ، وأمرهم أن يصوغوه جميعه سهاماً زنة كل سهم قدر معلوم، فعملت على الأمر المذكور، فكتب الوزير على كل نصل سطرين ، ثم أمر أن تركب السهام. فأمر حاشية الملك بأن يأخذ كل واحد سهماً، وأن يرموها عن قوس واحد على العسكر المحتاط بهم، فتلألأ لمعان نصلها حتى أدهش العيون، فأمر الملك أن تجمع، فلما جمعت بين يديه أمر أن يُقرأ ما عليها، فإذا هو مكتوب:

ومن جوده يرمي العفاةَ بأسهمٍ من الذهبِ الإبريز صيغت نصولُها
لينفقها مجروحُها في دوائه ويشري بها الأكفانَ منها قتيلُها

فلما سمع ذلك أمر بالرحيل من ساعته، وقال: مثل هذا لا يحاصر و لا يقاتل».[(١)]

يقوم السرد على تجاور الأفعال والأحداث، فتتنامى الدرامية، ويزداد التشويق لدى المتلقي. فالمادة الموضوعة في الخبر نتاج متكلمين ولغويين ، وليست من صنع ابن حجة، لكن اختياره هذه الأخبار دون غيرها يأتي تعبيراً عن فهمه وظيفة الأدب وجماليته النابعة من حوار الشعري والنثري في الخبر الواحد.

استطاع السرد في هذه الحكاية بحكم أدواته الفنية أن يرتب الأحداث، وينظمها، ونلمح فيه **شعرية خطابية** وازنت بين الحبكة بفضائها، وحوارها، وشخوصها، والطريقة التي تجعل المتلقي يُحاط علماً بما حدث.

يكون السرد عادةً في مثل هذه الكتب إخبارياً، قلما نألف فيه انزياحاً، لكن ابن حجة يخالف هذه القاعدة، فيأتي بأخبار تحقق جمالية تجمع بين إخبار النثر ولذة الشعر. ونلمح حوارية الشعر والنثر بدءاً بالعتبة النصية (ثمرات الأوراق في ما طاب من الأدب وراق)، ويعدّ

---

(١) ثمرات الأوراق ، ص٢٤٤.

الانزياح خرقاً لقانون اللغة الشعرية،[١] والعنصر المكون الخاصية الأساسية للغة الشعرية.[٢] فيرتبط المدلول بالدال في علاقة تشكيل وبناء وترميز، وترتسم صورة حسية بصرية وذوقية تجسد الجمال، وتركز على العلاقة التي يرغب فيها من سرد قيم الماضي في حاضره.

ــ «... وفرّ إلى ملك عثمان، فحكمنا بقتله في تلك الأرض علماً أن الجهاد في أعداء الدين عند العصابة المحمدية من الفرض وسمع العصاة زئيراً سادنا من بعيد، فأدبر مقبلهم، وتخيل أن الموت أقرب إليه من حبل الوريد، وأعربت أبوابها بعد كسرة عن الفتح، وقال أهلها: ادخلوها بسلام آمنين...»[٣]

يرى أرسطو طاليس أن التشبيه من المنابع الأساسية للشعرية، فوجوده في النص النثري يمنحه شعرية، لأنه «نافع أيضاً في النثر، لكن ينبغي التقليل من استعماله في النثر لأن له طابعاً شعرياً».[٤] فإذا كان التشبيه يحمل قدراً من الشعرية فما بالنا بالانزياحات الدلالية التي ينصهر فيها الطرفان، ويتوحد المختلفان، ويجتمع المتباعدان.

ثمرات الأوراق كتاب يجمع خطابات مختلفة تتفاعل وتتجاور، و تتحاور؛ لأنه مبني على توالي مشاهد سردية، كل مشهد بمنزلة خبر أو حكاية لها عناصرها، فينفتح الكتاب على السرد القصصي والخطاب الشعري، وتتفرع الخطابات، فنجد الديني والسياسي والرمزي والعجائبي... وتنتهي كل فقرة، فيشعر المتلقي بانتهاء العلاقة بها لتبدأ فقرة جديدة يستوفي فيها المعاني الجزئية، فثمة تنوع في الفقرة الواحدة، وترجيع في ردّ الفقرات إلى بعضها؛ لتغدو محاضرات متكاملة، وأنموذجاً ملائماً لدراسة حوار الخطابات.

---

(١) بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص٤٢.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤٠.

(٣) ثمرات الأوراق، ص ١٧٦.

(٤) فن الخطابة: أرسطوطاليس، ط٢، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦، ص٢٠٤.

خاتمة:

ــ يتميز السرد العربي القديم بخصوصية يتوجب على الباحثين الاهتمام بها، وتعدّ دراستها إضافة نوعية للسرديات العربية، وقد تناولت المقاربات التي نظرت إلى السرد العربي القديم هذا السرد ضمن ثنائية شعر/ نثر، فلم يحظ حوار الخطابات بعناية النقاد.

وأتت هذه الدراسة كشفاً عن تجاور الخطابات في ثمرات الأوراق بدءاً بالعتبة النصية، وأظهرت ما أضمرته النصوص بتجاور الخطابات وحوارها.

ــ يبدو هذا الكتاب شاملاً في السياسة والأدب، يجمع الحكاية الشعبية والرسالة والخبر والشعر والنثر، فهو من هذه الناحية كتاب متلاقح منفتح على خطاب الثقافة الخاصة من جهة والثقافة الشعبية من جهة أخرى، يمكن أن نطلق عليه اسم المؤتلف والمختلف؛ لاشتماله على شعرية النثر، ونثرية الشعر، والخبر والحكاية.... فقد كان الحضور سردياً بوجهه الحكائي متحاوراً مع خصائص الشعر.

ــ قدّم ابن حجة معظم خطاباته في صورة الواقعي (بالسند)، وهو واقعي منزاح عن واقعيته لارتباطه بالخيال والترميز والخرافة، فحمّله رؤيته ورؤياه.

ــ أعانته فكرة الكتاب (الخبر والحكاية) على عدم إرهاق نفسه بأعباء الواقع السياسي والاجتماعي، فقدم الفكرة التي يريدها في الحاضر بحادثة أو خبر حدث في الزمن الماضي. فقد كان الخطاب السياسي ــ مثلاً ــ خطاباً تاريخياً متجاوراً مع الخيالي والرمزي.

ــ أخيراً: يتم حوار الخطابات ضمن الأنساق الثقافية المعروفة من أجل إضفاء متعة جمالية من جهة، ولغاية تعليمية هادفة من جهة أخرى.

ـ المصادر والمراجع

ــ الإمتاع والمؤانسة: أبو حيان التوحيدي، صححه وضبطه: أحمد أمين وأحمد الــزين، دار مكتبــة الحياة، بيروت، د.ت.

ــ بلاغة الخطاب وعلم النص: د.صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفــة، المجلــس الــوطني للثقافــة والفنون والآداب، الكويت، عدد ١٦٤، آب، ١٩٩٢.

ــ بلاغة السرد النسوي: مجموعة مؤلفين، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقديــة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧.

ــ بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الــدار البيضــاء، ط١، ١٩٨٦.

ــ بول ريكور في النقد الأدبي: د.حسن البنا عز الدين، المؤتمر الــدولي للنقــد الأدبــي، القــاهرة، أكتوبر، ١٩٩٧.

ــ تاريخ الأمم والملوك: الطبري، تح: محمد أبو الفضــل إبــراهيم، دار المعــارف، مصــر، ط٢، ١٩٦٩.

ــ التحليل البنيوي للسرد: رولان بارت، تر: حسن بحراوي وزميله، آفاق الربــاط، العــددان ٨ ــ ٩، ١٩٨٨.

ــ ثمرات الأوراق فيما طاب من الأدب وراق: ابن حجة الحموي، الموقع على شــبكة الانترنــت: mostafa.com ـ www.al

ــ الخبر في الأدب العربي ــ دراسة في السردية العربية: د.محمــد القاضــي، منشــورات كليــة الآداب، منوبة ودار الغرب الإسلامي، تونس، ط١، ١٩٨٨.

ــ الخطاب والتأويل: د.نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربــي، الــدار البيضــاء، بيــروت، ٢٠٠٠.

ــ دراسات في القصة القصيرة: يوسف الشاروني، ط١، ١٩٨٩.

ــ الرواية والتراث السردي ــ من أجل وعي جديد بالتراث: د.ســعيد يقطــين، المركــز الثقــافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١٩٩٢،١.

ــ السيمياء والتأويل: روبرت شولتز، تر: سعيد الغانمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

ــ طرائق تحليل السرد الأدبي ــ مقولات السرد الأدبي: مجموعة مؤلفين، تــر: الحســين ســحبان وفؤاد صفا، اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط١، ١٩٩٢.

ـ فن الخطابة: أرسطوطاليس، ط٢، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
ـ الكتابة في درجة الصفر: رولان بارت، تر: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري.
ـ الموسوعة العربية: مجموعة مؤلفين، المجلد الثامن، الجمهورية العربية السورية، رئاسة الجمهورية، هيئة الموسوعة العربية، ط١، ٢٠٠٣

التراث العربي
123 ـ ١٢٤

ما ذُكِر في تفصيل أحوال الشّجاع من ألفاظ: دلالتها ومعانيها

د. سكينة محمود موعد (*)

المقدمة:

هذا البحث يتكلّم على أهمّ ما قيل في تفصيل أحوال الشجاع من ألفاظ: دلالتها ومعانيها، وقد عقد الثعالبي في كتابه (فقه اللّغة) فصلاً حول الشجاعة وتفصيل أحوال الشجاع؛ غير أنّه لم يقف على المعنى الأصلي لتلك الألفاظ، وهذا البحث سيحاول أن يعيد تلك الألفاظ إلى المعنى الأصلي لها، ويتحدث عن دلالتها ومعانيها، ولتحقيق هذا الهدف حاول البحث –ما أمكنه ذلك– أن يظهر الصلة الخفيّة بين الألفاظ وما يتعلّق بها؛ ليظهر جانباً من جمال هذه اللغة، وأهمّ هذه الألفاظ:

أولاً: **المَزير**:

ذكر الثعالبي في تفصيل أحوال الشجاع أنه إذا كان شديد القلب رابط الجَأْش فهو مَزْير[1].

وذكر الجوهري في الصحاح: «المَزيرُ: الشديدُ القلْب، عن أبي عبيد. وقد مَزُرَ بالضم مَزَارَةً. وفلانٌ أمْزَرُ منه. قال العباس بن مرداس:

(*) أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية في جامعة دمشق، كلية الآداب.

(١) انظر: فقه اللغة ١٠٥. وقال المحقق في الحاشية: « وجاء في بعض النسخ (زير) بالياء، و (زَبْر) بالباء. ولا معنى للثانية. وليس في النسخة التي بين أيدينا ذكر لـ (زَبْر).

تـــرى الرجـــلَ النحيـــفَ فتزْدَريـــهِ   وفـــي أثوابِـــــــــهِ رجـــلٌ مَزيـــرُ

ويروى: أسد هصور»(١).

فقد نصّ كلّ من الثعالبي والجوهري على أنّ المزير: هو شديد القلب، فهل هذا يعنـــي أنّ المعنى الأصلي للفظ يتّجه إلى معنى الشدّة والقوّة؟.

للإجابة عن ذلك نسوق ما ذكره الزبيدي، قال: « المَزْرُ بالفتح: الحَسْوُ للذَّوْق . والمَـــزْرَة: المَصَّة. المَزْر: الرجلُ الظريف كالمَزير كأمير نقله الفـــرّاء . المَـــزْرُ: دونَ القَـــرْصِ نَقَلَـــه الصَّاغانِيّ . وقال ابنُ القطَّاع: ومَزَره مَزْرَاً: قَرَصَه....

والمَزِير كأمير: الشديد القلْب القويُّ النافِذُ في الأمور المُشبَع العقل بَيِّنُ المَـــزارَة . قـــال العباسُ بنُ مِرداس:

تـــرى الرجـــلَ النحيـــفَ فَتَزْدَرِيـــهِ   وفـــي أَثْوَابِـــه رجـــــــلٌ مَزِيـــرُ

ويُروى: أسَدٌ مَزير ج أمازر...»(٢).

إنّ جلّ الألفاظ التي ساقها الزبيدي يمكن أن تردّ إلى معنى الشدة والقوّة، فالمَزْرُ: الحَسْوُ للذَّوْق فيه معنى القوّة فاللسان الذوّاق تعوزه القوّة ليصل إلى المذاق المناسب، على حين أنّ اللسان المريض ضعيف المذاق، والمَزْرَة: المَصَّة، فيها معنى القوّة أيضاً، فالمصّ كي يتحقق لا بدّ له من قوة تعين الفم، والفم الضعيف لا يتحقق له ذلك، ويعاضد هذا قول ابن منظور: «مَزَرَ الصبيُّ ثَدْيَ أُمه مَزْراً: عصره بأَصابعه في رَضاعِهِ وربما سمي الثدي المِرازَ لذلك»(٣).

أمّا المَزْر: الرجلُ الظريف، فمن حق المرء أن يتساءل: ما صلة ذلك بالقوة والشدّة؟. للإجابـــة عن ذلك أسوق ما ذكره الجوهري، قال:« اللَوْذَعِيُّ: الرجل الظريف الحديد الفؤاد»(٤).

وبناء على ذلك فمعنى القوّة واضح بيّن في المَزْر: الرجلُ الظريف.

وأمّا المَزْرُ: دونَ القَرْصِ، أو: مَزَره مَزْرَاً: قَرَصَه فمعنى الشدّة والقوّة متأوّل فيه، ذلك أنّ القرص أو ما دونه هو أخذ بأطراف الأصابع قليلاً كان أو كثيراً(٥)، والأخذ بأطراف الأصابع على ذلك النحو لا يخلو من شدّ ليتحقق القرص أو ما دونه.

---

(١) انظر: الصحاح: (مزر).

(٢) انظر: تاج العروس (مزر).

(٣) انظر: اللسان (مزر). وقال في التاج (مزر): «وربّما سُمِّي الثَّدْيُ المِرازَ لذلك كذا في اللِّسان . قلتُ: وهو ككِتَابٍ ونَسَـبَه الصَّاغانيّ لابنِ دُرَيْد».

(٤) انظر: الصحاح: (لذع).

(٥) انظر: اللسان (مزر).

ثانياً: حَلْبَسٌ:

ذكر الثعالبي في صفة أحوال الشجاع أنه إذا كانَ لَزُوماً للقِرْنِ لا يُفَارِقُهُ فهو حَلْبَسٌ[١].

وذكر ابن دريد أنّ حَلْبَس: اسم من أسماء الأسد، يقال: حَلْبَس وحُلابِس وحُلَبِس[٢].

وقال الزبيدي عنه هو: « الشجاعُ الذي يُلازِمُ قِرْنَه، كالحبَلْبَس كَسَفَرْجَل قد جاءَ في الشِّعرِ أنشدَ أبو عمروٍ لنَبْهانَ:

سَيَعْلَمُ مَن يَنوي جَلائي أنَّني ... أَريبٌ بأَكْنافِ النَّضيضِ حَبَلْبَسُ

قال الجَوْهَرِيّ: وأظنُّه أرادَ الحَلْبَسَ فزادَ فيه باءً. وقد تقدّمَ في موضِعه .

الحَلْبَس: الحريصُ المُلازِمُ للشيءِ لا يُفارِقه قال الكُمَيْت يعني الثَّورَ وكِلابَ الصَّيْدِ:

فلمّا دَنَتْ للكاذَتَيْنِ[٣] وأَحْرَجَتْ ... بِه حَلْبَساً عندَ اللِّقاءِ حُلابِسا

الحَلْبَس: الأَسَد كالحِلْبيس بالكَسْر والحُلابِس والحُلَبِس الثلاثةُ عن الصَّاغانِيّ»[٤].

ويلاحظ مما سبق أنّ الحلبس: الشجاعُ الذي يُلازِمُ قِرْنَه، وهو اسم من أسماء الأسد، وهو الحريص المُلازِمُ للشيءِ لا يُفارِقه. والتأمّل فيما سلف يظهر أنّ أصل المعنى منصرف إلى الحرص في ملازمة الشيء من دون مفارقة له، ثم تطوّر ذلك إلى إطلاق اللفظ على الشجاع؛ ذلك أنّ الشجاع يلازم قِرْنَه، ثم سميّ به الأسد لشجاعته.

ويؤيّد ذلك أنّ ابن فارس قد ذكر أنّ الحَلْبَس منحوتٌ من حَلَسَ وحَبَسَ. فالحِلْس: اللازم للشيء لا يفارقه، والحَبْس معروف، فكأنه حَبَس نَفْسه على قِرْنه وحَلِسَ به لا يفارقُه[٥]، على حين أن ابن فارس يذكر في موضع آخر أنّ الحاء واللام والسين أصلٌ واحد، وهو الشيء يلزمُ الشيءَ. فالحِلْس حِلْس البعير، وهو ما يكون تحت البرْذَعة. أحْلَسْتُ فلاناً يَميناً، وذلك إذا أمررتها عليه؛ ويقال بل ألزمته إيّاها. واستَحْلَسَ النَّبت إذا غَطَّى الأرض، وذلك أن يكون لها كالحِلْس. وقد فسّرناه. وبنُو فلانٍ أحلاسُ الخيل، وهم الذين يَقْتنونها ويلزَمون ظهورَها. ولذلك يقول الناس: لَسْتَ مِنْ أحلاسها. قال عبد الله ابن مسلم: أصله من الحِلس. قال: والحِلْس أيضاً: بساطٌ يبسط في البيت. ويقولون: كن حِلْسَ بيتك، أي الزمْه لُزوم البساط. والحَلَس: الرجل الشجاع[٦].

---

(١) انظر: فقه اللغة ١٠٥.

(٢) انظر: جمهرة اللغة ٢/ ١١١٥.

(٣) قال في التاج (كوذ): « كَاذَةُ بلا لامٍ: بلدة ببغْدَادَ منها أَبو الحسين إِسحاقُ بن أَحمد بن محمّد بن إِبراهيم الكاذِيّ ثِقَةٌ».

(٤) انظر: تاج العروس (حلبس).

(٥) انظر: مقاييس اللغة ٢/ ١١٧.

(٦) انظر: مقاييس اللغة ٢/ ٧٧.

فالأصل (حلس) يدل على الشيء يلزمُ الشيءَ، وقد مثّل له بحِلْس البعير، وأحلس فلانٌ يميناً، واستَحْلَسَ النَّبت، وبنو فلانٍ أحلاسُ الخيل، والحلس البساط، كن حِلْسَ بيتك، والحَلَس: الرجل الشجاع، وكلّ ذلك متأوّل على معنى لزوم الشيء.

ثالثاً: الغَلِثُ:

ذكر الثعالبي – عَن الأَصْمَعِي– في نعت أحوال الشجاع أنه إذا كانَ شَدِيدَ القِتَالِ لَزُوماً لِمَنْ طَالَبهُ فهو غَلِثٌ(١).

وقال ابن فارس: «الغين واللام والثاء أصلٌ صحيحٌ واحد، يدلُّ على الخَلْط والمُخالَطة. من ذلك: غَلَثْتُ الطّعامَ: خلَطت حنطةً وشعيرا . وهو الغَلِيث. ورجل غَلِثٌ، إذا خالَطَ الأقرانَ في القِتال لَزُوماً لما طَلَب. ويقال: غَلِثَ به، إذا لزِمَه. وغَلِثَ الذئبُ بالغَنم: لازَمَها.

فأمَّا قولهم: غَلِثَ الزَّندُ، إذا لم يَرِ، فهو كلامٌ غير ملخَّص؛ وذلك أنَّ معناه أنّه زَندٌ منتخَب، وإنَّما هو خِلْطٌ من الزُّنودِ، قد أُخِذَ من العُرْضِ مُخْتَلِطاً بغيره. يراد بالغَلَث خَشَبه، وإذا كان كذلك لم يَرِ»(٢).

فكلام الثعالبي يفهم منه أنّ الغلث فيه معنى اللزوم، ذلك أنّ الشجاع يكون لزوماً للقتال، على حين أنّ ابن فارس يردّه إلى الخلط والمخالطة، غير أنّه يشير في الوقت ذاته إلى معنى اللزوم أيضاً، وعليه فثمة رابط خفي بين معنى اللزوم ومعنى الخلط والمخالطة؛ ذلك أنّ الرجل الغَلِث يخالَطُ الأقرانَ في القِتال، فهو يلزمهم، وفعل الجبان مناقض لذلك، وهذا الفعل منه يدلّ على الشجاعة، وقد ألمح ابن فارس إلى ذلك لدى قوله: «ورجل غَلِثٌ، إذا خالَطَ الأقرانَ في القِتال لَزُوماً لما طَلَب»، وهو بهذا جمع بين معنى اللزوم والمخالطة.

رابعاً: مِخَشّ ومِخْشَف:

ذكر الثعالبي – عن أبي عمرو– أنّ الرجل إذا كان جريئاً على الليل فهو مِخَشّ ومِخْشَف(٣).

بيّن من كلام الثعالبي أنّ معنى اللفظين يتّجه إلى الجرأة.

على حين أنّ ابن فارس قال:« الخاء والشين أصلٌ واحد، وهو الوُلوج والدُّخول. يقال: خَشَّ الرّجُلُ في الشّرّ: دخل. ورجل مِخَشٌّ: ماضٍ جَرِيءٌ على اللَّيل»(٤).

---

(١) انظر: فقه اللغة ١٠٥.

(٢) انظر: مقاييس اللغة ٤/ ٣١٣.

(٣) انظر: فقه اللغة ١٠٥.

(٤) انظر: مقاييس اللغة ٢/ ١٢١.

فابن فارس يردّ أصل اللفظ إلى الولوج والدخول، وهو في الوقت نفسه يُلمح من كلامه أنّ الرجل المِخَشَّ ماضٍ جَريءٌ على اللَّيل، ولا يخفى المعنى المجازي هنا، فكأن هذا الضرب من الرجال قد دخل في قلب الليل وولجه، وهذا لا يفعله إلاّ المقدام الشجاع من الرجال.

وثمة معنى ورد في حديث عليّ -كرّم الله وجهه- أنّه كان صلى اللّه عليه وسلم مِخَشّاً، وقد فسّر المخشّ بالذي يخالط الناس ويأكل معهم ويتحدّث[1].

وهذا المعنى أيضاً وهو مخالطة الناس يمكن ردّه إلى الولوج والدخول؛ ذلك أنّ من يخالط الناس ويأكل معهم ويتحدّث لا بدّ له من الدخول فيهم، وعليه فقد فسرّت الوَليجة ببطانةُ الرَّجُل ودِخلتُهُ، ومنه قوله تعالى: ﴿وَلَمْ يَتَّخِذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ وَلا رَسُولِهِ وَلا الْمُؤْمِنِينَ وَلِيجَةً﴾[التوبة ١٦][2].

أمّا ما يتعلق بالمِخْشَف فإنّ اللفظ يردّ كذلك إلى معنى الدخول والولوج، فمن معانيه كما سلف الجَريءُ على هَوْلِ الليل[3]، ما قيل في مِخَشّ يقال فيه، غير أنّ ثمة من ذكر أنّهم يقولون: دليل مخشف: يخشف بالقوم، أي: يسير أمامهم[4]، وهذا يمكن أن يردّ إلى معنى الدخول والولوج، فهو أوّل من يلج المكان من القوم لمعرفته به، فهو قد خالط هذا المكان وخبره، ولولا ذلك ما اتخذه القوم دليلاً لهم، وقد سلف أنّه يمكن أن تردّ ذلك إلى الدخول والولوج.

خامساً: مِحْرَبٌ:

ذكر الثعالبي أن الرجل إذا كان مقداماً على الحرب عالماً بأحوالها فهو مِحْرَبٌ[5].

يلاحظ من كلام الثعالبي أنّه لم يتكلم على معنى اللفظ أو أصله؛ بل اقتصر على نعت الرجل المقدام العالم بأحوال الحرب.

وهذا يستدعي الكلام على أصل اللفظ، قال ابن فارس: « الحاء والراء والباء أصولٌ ثلاثة: أحدها السّلْب، والآخر دويبَّة، والثالث بعضُ المجالس.

فالأوّل: الحَرْب، واشتقاقها من الحَرَب وهو السَّلْب. يقال حَرَبْتُه مالَه، وقد حُرِب ماله، أي سُلِبَه، حَرَباً. والحريب: المحروب. ورجل مِحْرَابٌ: شجاعٌ قَؤُومٌ بأمر الحرب مباشرٌ لها[6].

---

(١) انظر: النهاية في غريب الحديث ٤/ ٦٤٣.

(٢) انظر: العين ٦/ ١٨٢.

(٣) وانظر: تهذيب اللغة ٤٢/٨، واللسان (خشف).

(٤) انظر: العين ٤/ ١٧١.

(٥) انظر: فقه اللغة ١٠٥.

(٦) في المعجم الوسيط (حرب): «رجل محراب خبير بالحرب شجاع (ج) محاريب».

وحَرِيبة الرَّجُل: مالُه الذي يعيش به، فإذا سُلِبَه لم يَقُمْ بعده. ويقال أَسَدٌ حَرِبٌ، أي مــن شــدّة غضبه كأنّه حُرِب شيئاً أي سُلِبه. وكذلك الرجل الحَرِب.

أما الدويْبَّة فالحِرباء. يقال أرض مُحَرْبِئة، إذا كثُر حِرباؤها. وبها شــبِّه الحِرْبــاء، وهــي مسامير الدُّروع. وكذلك حَرَابيّ المَتن، وهي لَحَماتُهُ.

والثالث: المحراب، وهو صدر المجلس، والجمع محاريب. ويقولون: المحراب: الغرفةُ في قوله تعالى: (فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ مِنَ الْمِحْرَابِ) [مريم ١١]....

ومما شذَّ عن هذه الأصول الحُرْبة. ذكر ابنُ دريد أنها الغِرارَة السَّوداء»[١].

فقد ردّ ابن فارس اللفظ (حرب) إلى ثلاثة أصول: السلب، والدويبــة الحربــاء، و صــدر المجلس، وذكر أنّ الحُرْبة قد شذّت عن هذه الأصول.

وإذا تأمّل المرء في هذه الأصول يجد أنّ هناك صلة فيما بينها، فالحرب السلب، والحرباء الدويبة عندما تكثر في مكان يقال له: أرض مُحَرْبئة، فسطح الأرض والحالة هــذه لايبــدو، فكأنه قد سلب وذهب فلم يظهر.

وأمّا المحراب، وهو صدر المجلس فالنظر لا يرى سواه، فهو يلفت نظر المــرء، فيتّجــه الذهن إليه دون غيره في ذلك المكان، فهو بشكله يسلب النظر عمّا حوله.

سادساً: ذَمِــرٌ:

ذكر الثعالبي –عن الفرّاء– أنّ الرجل إذا كان مُنْكراً[٢] شديداً فهو ذمِــرٌ[٣].

وهذا الذي ذكره الثعالبي ليس فيه ما يدلّ على المعنى الأصلي للفظ. على حين أن صاحب كتاب العين بيّن معنى اللفظ، قال: «الذَّمْرُ اللَّوْم والحَضُّ معاً، والقائد يذمُر أصحابه أي يلومهم ويسمعهم ما يكرهون ليكون أجدَّ لهم في القتال... والتَّذَمُّرُ: هو أن يُقَصِّرَ الرجل في أمر فيلوم نفسه ويُعاتبها كي يَجِدَّ في الأمر. والقوم يتذامَرون في الحرب وذِمار الرجل: كل شيء يلزَمُه الدفْعُ عنه وإن ضَيَّعَه لَزِمه الذَّمْر أي اللوم»[٤].

فقد بيّن صاحب العين أنّ الذَّمْرَ اللَّوْم والحَضّ معاً، فهل هذا يدلّ على أن المعنى الأصــلي للفظ يقوم على اللَّوْم والحضّ؟.

---

(١) انظر: مقاييس اللغة ٢/٣٩.

(٢) قال محقق فقه اللغة ١٠٥ في الحاشية: «المُــنكَر: الداهية، نسبة إلى النّكر. والنكر: الأمر الشديد».

(٣) انظر: فقه اللغة ١٠٥.

(٤) انظر: العين ٨/١٨٥.

للإجابة عن ذلك نذكر ما ساقه ابن فارس، قال: «الذال والميم والراء أصلٌ واحدٌ يدلُّ على شِدّةٍ في خَلْق وخُلُق، من غَضَب وما أشبهه. فالذِّمْرُ: الرّجُل الشجاع. وكذلك الذِّمْر الحَضُّ. وإذا قيل فلانٌ يتذمَّر، فكأنَّه يلوم نفسه ويتغضَّب. والذِّمار: كلُّ شيءٍ لَزِمَك حِفْظُه والغضبُ له.

وأمّا الذي قُلْناه في شِدَّة الخَلْق فالمُذَمَّر، هو الكاهل والعُنُق وما حولَه إلى الذِّفْرَى، وهو أصل العُنق. يقولون: ذَمّرْتُ السّليلَ، إذا مَسِسْتَ قفاه لتنظر أذكرٌ أم أنثى.

ويقولون: إذا اشتدّ الأمر: بلغ المُذَمَّر. ويقولون رجلٌ ذَمِيرٌ وذَمِرٌ: مُنْكَر. وتذامَرَ القومُ إذا حَثَّ بعضُهم بعضاً. ومن الباب: ذَمَرَ الأسد: إذا زأر، يذْمُر ذَمِرَة»[1].

يلاحظ من كلام ابن فارس أنّه يرجع اللفظ إلى شدّة في خَلْق وخُلُق، من غَضَب وما أشبهه، ثم تراه يقول: وكذلك الذِّمْر الحَضُّ، ثم إنّه يقول: والذِّمار: كلُّ شيءٍ لَزِمَك حِفْظُه والغضبُ له، إلى أن يقول: ومن الباب: ذَمَرَ الأسد: إذا زأر، يذْمُر ذَمِرَة.

والمرء للوهلة الأولى قد يرى أنّ ما ساقه ابن فارس ليس متصلاً بعضه ببعض، فهو يردّ اللفظ تارة إلى الشدّة وأخرى إلى الغضب، وثالثة إلى لزوم الشيء، ورابعة إلى الشجاعة.

والمتأمل في كلام ابن فارس يجد رابطاً يجمع ما ساقه، وهو إرجاع اللفظ إلى معنى الشدّة، ذلك أنّ الغضب لا يخلو من شدّة تعتري الغضبان، والمرء إن لزم شيئاً ليحفظه لابدّ له والحالة هذه من شدّة فيه كي يتحقق له ما يريد، والشجاع لابدّ أن يكون شديد البأس قوياً، ثابت القلب شديده.

سابعاً: الباسل:

ساق الثعالبي في صفة أحوال الشجاع أنّ الرجل إذا كان به عبوس الشجاعة والغضب فهو باسل[2].

فقد بيّن الثعالبي صفة الشجاع بالباسل، غير أنّه لم يُرجع اللفظ إلى معناه الأصلي، على حين أنّ ابن فارس قد تكلّم على المعنى الأصلي له، قال: « الباء والسين واللام أصلٌ واحد تتقارب فُروعُه، وهو المنع والحبس، وذلك قولُ العرب للحرام: بَسْلٌ. وكلُّ شيءٍ امتَنَع. فهو بَسْلٌ...

والبَسالة الشّجاعة من هذا؛ لأنّها الامتناع على القِرْن. ومن هذا الباب قولهم: أَبْسَلْتُ الشّيءَ أسلمتُهُ للهَلَكَةِ. ومنه أَبْسَلْتُ وَلَدِي رهنتُه. قال الله تعالى: ﴿أُولَئِكَ الَّذِينَ أُبْسِلُوا بِمَا كَسَبُوا﴾[الأنعام ٧٠]...

---

(١) انظر: مقاييس اللغة ٢/٢٩٦-٢٩٧.

(٢) انظر: فقه اللغة ١٠٥.

وأما البُسْلَةُ فأُجرة الرّاقِي، وقد يُرَدُّ بدقيقٍ من النّظر إلى هذا. والأحسنُ عندي أن يقال هو شاذٌ عن معظم الباب. وكان ابنُ الأعرابي يقول: البَسَل الكريه الوَجْه؛ وهو قياسٌ صَحيحٌ مطّردٌ على ما أصَّلْناه»[1].

فابن فارس ردّ المعنى الأصلي إلى الحبس والمنع، فالحرام حبس ومنع؛ لأن المرء يمنـــع نفسه منه، والبسالة: الشجاعة منع أيضاً؛ لأنّها الامتناع على القِرْن.

وأمّا الآية التي ساقها ابن فارس – وكلامه بعدها أيضاً– فيعوزه فضل تأمّل، فهذا الراغب يقول: « البُسل: ضم الشيء ومنعه، ولتضمنه لمعنى الضم استعير لتقطيب الوجه، فقيل: هو باسل ومبتسل الوجه، ولتضمنه لمعنى المنع قيل للمحرم والمرتهن: بسل، وقوله تعالى: ﴿وَذَكِّرْ بِهِ أَنْ تُبْسَلَ نَفْسٌ بِمَا كَسَبَتْ﴾ [الأنعام/٧٠] أي: تحرم الثواب، والفرق بين الحرام والبسل أن الحرام عامّ فيما كان ممنوعاً منه بالحكم والقهر، والبسل هو الممنوع منه بالقهر، قال عز وجل: ﴿أُولَئِكَ الَّذِينَ أُبْسِلُوا بِمَا كَسَبُوا﴾ [الأنعام/٧٠] أي: حرموا الثواب، وفسر بالارتهان لقوله: ﴿كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ رَهِينَةٌ﴾ [المدثر/٣٨].....

وقيل للشّجاعة: البسالة، إما لما يوصف به الشجاع من عبوس وجهه، أو لكون نفسه محرماً على أقرانه لشجاعته، أو لمنعه لما تحت يده عن أعدائه، وأبسلت المكان: حفظته وجعلته بسلاً على من يريده، والبسلة: أجرة الراقي، وذلك لفظ مشتق من قول الراقي: أبسلت فلاناً، أي: جعلته بسلاً، أي: شجاعاً قوياً على مدافعة الشيطان أو الحيّات والهوام، أو جعلته مبسلاً، أي: محرماً عليها، وسميّ ما يعطى الراقي بسلة، وحكي: بسلت الحنظل: طيّبته، فإن يكن ذلك صحيحاً فمعناه: أزلت بسالته، أي: شدّته، أو بسله أي: تحريمه، وهو ما فيه من المرارة الجارية مجرى كونه محرماً، و (بسل) في معنى أجل وبس»[2].

ثامناً: بُهمة:

ذكر الثعالبي – عن الليث– أنّ الشجاع إذا كان لا يُدرى من أين يُؤتى لشدّة بأسه فهو بُهمَة[3].

وقد سلف في بحث سابق[4] الكلام على هذه اللفظة، وخلاصته أنّ الأصل في البُهم هو العسر في إتيان الشيء، فالأمر الـــمُبهم يصعب حلّه، فهو مصمت يخلو من الفرج، والصخرة التي لا خرق فيها بُهمة، يعسر على المرء كسرها أو التصرف بها، ولمّا كان الشجاع لا يُقدر

---

(١) انظر: مقاييس اللغة ١/ ٢٣٥.

(٢) انظر: مفردات ألفاظ القرآن ٨٩/١.

(٣) انظر: فقه اللغة ١٠٥.

(٤) ثمّة كلام ذكرته حول لفظ (البهيم) في بحث بعنوان: «من أسماء الليل وصفاته معانيها ودلالاتها» وسينشر قريباً في مجلة جامعة الفرات (العدد ١٥).

عليه من أي ناحية طُلب شبّه بالصخرة البُهمة، ونعتت به جماعة الفرسان إذ هي لا يُقدر عليها من أيّ جهة، فهي تستغلق على طالبها، والحائط الذي ليس فيه باب مُبهم مُصْمَت، لا ينفذ الشيء منه، وكل شيء لا صدع ولا خلط فيه مُبهم؛ لأنه والحالة هذه مُصْمَت يصعب إتيانه، والبَهيم اللون لا يخالطه سواه، فهو يستعصي خلطه بغيره، إذ لا شِيَةَ فيه من الدُّهمة والكُمْتَة[1]، ولذا وصف الليل به، ونعت الصوت به.

وذكر أنّه مما شذّ عن ذلك البَهم لصغار الغنم، وأغلب الظنّ أن لا شذوذ فيه، فلعلهم سموها البَهم؛ لأنها تأتي نبات البُهمى، وهذا النبات يستعصي عليها.

وذكر أيضاً أنه مما شذّ عن ذلك الإبهام من الأصابع، وأغلب الظنّ أنه سميّ بذلك لأن به تجمع الكف وتطبق، فإن اجتمعت الأصابع في الكفّ استعصى فتحها على من يحاول ذلك.

تاسعاً: بَطَــلٌ:

ساق الثعالبي في نعت الشجاع أنه إذا كان يُبطِل الأشدّاء والدّماء فلا يُدرك عنده ثأر فهو بطلٌ[2].

وهذا الذي ساقه الثعالبي محصور في نعت أحوال الشجاع، وليس فيه ما يدلّ على إرجاع للفظ إلى معناه الأصلي، وعليه فلا بد من الحديث عن ذلك.

قال ابن فارس: «الباء والطاء واللام أصلٌ واحد، وهو ذَهاب الشيء وقِلَّة مُكثه ولُبْثه. يقال بَطَلَ الشيءُ يَبطُل بُطْلاً وبُطُولاً. وسُمِّي الشيطانُ الباطلَ لأنه لا حقيقةَ لأفعاله، وكلُّ شيءٍ منه فلا مَرْجُوعَ له ولا مُعَوَّلَ عليه. والبَطَل الشُّجاع. قال أصحاب هذا القياس: سُمّي بذلك لأنه يُعرِّض نَفْسَه للمتالف. وهو صحيحٌ، يقال: بَطَلٌ بيِّنُ البُطولة والبَطالة. وقد قالوا: امرأةٌ بَطَلَةٌ... ويقال رجل بطَّالٌ بيِّن البَطالة. وذَهَبَ دمُه بُطْلاً، أي هَدَراً»[3].

فالمعنى الأصلي للكلمة يدلّ على ذهاب وقلّة مكث ولبث، فالشيطان باطل؛ لأنّ أفعاله إلى ذهاب وزوال، والشجاع بطل؛ لأنّ فعله في بذل النفس يؤدي إلى إتلافها وزوالها.

عاشراً: غَشَمْشَمٌ:

نقل الثعالبي عن الأصمعي في ذكر تفصيل أحوال الشجاع أنّ الرجل إذا كان يركب رأسه لا يثنيه شيء عمّا يريد فهو غَشَمْشَمٌ[4].

---

(١) الكُمْتَةُ: حُمرة يدخلُها قُنُوءٌ. انظر: الصحاح (كمت).

(٢) انظر: فقه اللغة ١٠٥– ١٠٦.

(٣) انظر: مقاييس اللغة ١/ ٢٤٤.

(٤) انظر: فقه اللغة ١٠٦.

فقد ساق الثعالبي صفة الشجاع؛ دون أن يتطرق إلى المعنى الأصلي للكلمة، فإلى ماذا يرجع أصل اللفظ؟.

قال ابن فارس في أصل اللفظ: «الغين والشين والميم أصلٌ واحد يدلُّ على قَهْر وغَلَبة وظُلْم. من ذلك الغَشْم، وهو الظُّلم. والحَرْبُ غشومٌ؛ لأنَّها تنال غيرَ الجاني. والغَشَمْشَم: الذي لا يثنيه شيءٌ من شجاعته . وزيْدَ في حروفه للزِّيادة في المعنى»(١).

فابن فارس يردّ اللفظ إلى أصل واحد يدلّ على قهر وغلبة وظلم، وقد مثّل له بالحرب الغشوم التي تقوم على الغلبة والقهر والظلم، فهي تقهر وتظلم من ليس له صلة مباشرة بها، ولم يخرج ابن فارس الغَشَمْشَم عن الأصل الذي تكلّم عليه، وقد تغيّر معناه بناء على زيادة في المبنى، فكلّ زيادة في المبنى يوافقها زيادة في المعنى كما هو معروف.

وهذا الذي ذكره ابن فارس فيه نظر؛ ذلك أنّ الغَشَمْشَم يركب رأْسَه لا يَثْنِيه شيء عما يريد ويَهْوَى من شجاعته(٢)؛ فكأنه يقهر نفسه، ويغلبها ويكفّها على ما تهوى من حبّ للحياة وتمسك بها.

أحد عشر: الأيهم:

تكلّم الثعالبي على أحوال الشجاع فنقلَ عن الليث أنّ المرء إذا كان لا ينحـاش لشـيء(٣) فهو أيهم(٤).

فالثعالبي لم يذكر المعنى الذي يمكن أن يعود لفظ الأيهم إليه، على حين أنّ ابـن فـارس قال: «اليهماء: المفازةُ لا عَلَمَ بها. ويقال الأيْهمانِ: السَّيل والحَريق. ويقال الأيْهَمُ من الرِّجال: الأصَمُّ. ويقال للشُّجاع أيْهَم، وهو من الباب، كأنَّه لا مَأْتَى لأحدٍ إليه»(٥).

فابن فارس يقول: الأيْهمانِ: السَّيل والحَريق من دون أن يذكر تعليل التسميّة أو علـى أيّ أساس بُنيت، على حين تجد ابن السكيت يقول:« وقال أبو عبيدة: الأيهمان عند أهـل الباديـة السيل والجمل الهائج(٦) يتعوذ منهما»(٧).

فالسيل والجمل الهائج لا يقف في سبيلهما شيء، وكذا الحريق، ولذا قال أبو عبيد: وإنَّمـا سمِّي أيْهَمَ لأنَّه ليس ممَّا يُستطاع دفعُهُ لا ينطق فيُكَلَّمُ أو يُسْتَعْتَبُ(١) ، ويفهم من هذا أنّ ثمّـة

---

(١) انظر: مقاييس اللغة ٤/ ٣٤١.

(٢) انظر: اللسان والتاج (غشم).

(٣) أي: لا يكترث له. انظر: أساس البلاغة (حوش).

(٤) انظر: فقه اللغة ١٠٦.

(٥) انظر: مقاييس اللغة ٦/ ١٢٢.

(٦) وعند أهل الأمصار السيل والحريق. انظر: إصلاح المنطق ١/ ٣٩٦.

(٧) انظر: إصلاح المنطق ١/ ٣٩٦.

صلة بين السيل والحريق والجمل الهائج إذ لا يقف في طريقهم أيّ شيء، وكذا الشجاع كأنه لا يطيق أحدٌ أن يقف في سبيله، ويؤيّد ذلك ما ذكره ابن سيده، قال: «الأيْهَمَانُ عند أهل الحضر: السيل والحريق، وعند الأعراب: الحريق والجمل الهائج، لأنه إذا هاج لم يستطع دفعه بمنزلة الأيْهَمِ من الرجال»[٢].

الخاتمة:

- بيّن البحث ما ساقه الثعالبي في كتابه (فقه اللغة) من ألفاظ في الشجاعة وتفصيل أحوال الشجاع، وبنى عليها المادة اللغوية اللازمة، فمادة البحث الأساسية قامت على الألفاظ التي ذكرها الثعالبي، وهي ألفاظ يسيرة قليلة.
- لم يكتف البحث بهذه الألفاظ؛ لأن الثعالبي لم يربطها بالمعنى الأصلي، ولذا سعى البحث أنْ يردّ اللفظ إلى أصله، ثم ساق الألفاظ التي تتصل به، وجهد ما استطاع في إظهار الصلّة الخفيّة بينها؛ كي يبرز جانباً يسيراً من جوانب جمال هذه اللغة التي يرميها كثير من الناس في هذه الأيام بالتعقيد والوعورة والصعوبة وبأنها لا تصلح لهذا الزمن، زمن العلم والتقدّم في المجالات كافة، ومن يتأمّل حال هذه اللّغة يجدها دقيقة في تعبيرها ودلالتها؛ حتى في تلك الألفاظ التي يسبغ عليها الناس أوصافاً من مثل الحزونة والوعورة وما شابه ذلك، فالعربيّة إن كانت غاية في الدقة وجمال الاستخدام في تلك الألفاظ فمن الأولى إذن أن تكون أكثر دقة وجمالاً في يسير اللفظ وسهله.
- وكي يصل البحث إلى مراده في إحكام الصلة بين الألفاظ والمعنى الأصلي، أو في إظهار الصلة بينها اجتهدَ في التأويل، وحاول أن يتلطّف في ذلك، وإن وجد القارئ بعض التكلّف في التأويل فعذر الباحثة هو تحمّسها لما درج عليه بعضٌ من أشياخ العربيّة من أمثال ابن جني في الاشتقاق الأكبر، وابن فارس في المقاييس وهو أنّ الألفاظ مهما تباعدت فيمكن أن تردّ بلطف الصنعة والتأويل إلى أصل تصدر عنه، وحسبي أني بذلت الجهد في ذلك.

---

(١) انظر: الصحاح (يهم). وانظر: المحكم ٣٩١/٤.

(٢) انظر: المحكم ٣٩١/٤.

المصادر والمراجع:

- أساس البلاغة للزمخشري، تحقيق محمّد باسل عيون السّود، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م.
- إصلاح المنطق لأبي يوسف يعقوب بن إسحاق ابن السكيت، تحقيق أحمد محمد شاكر و عبدالسلام محمد هارون، دار المعارف – القاهرة، الطبعة الرابعة ، ١٩٤٩
- تاج العروس للزبيدي، تحقيق عبد الستار أحمد فرّاج وغيره، سلسلة التراث العربي، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت ١٣٨٥- ١٩٦٥ – ١٤٢٢هـ ٢٠٠١م.
- تهذيب اللغة، لأبي منصور محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- جمهرة اللغة، تحقيق رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط أولى ١٩٨٧.
- الصحاح، للجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، بلا تاريخ.
- فقه اللغة وأسرار العربية، لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، تحقيق ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة الثانية ، ١٤٢٠ هـ – ٢٠٠٠.
- كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال بلا تاريخ.
- لسان العرب لابن منظور، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ.
- المحكم والمحيط الأعظم لابن سيده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى ١٤٢١هـ – ٢٠٠٠م.
- المعجم الوسيط لإبراهيم مصطفى وأحمد الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي النجار، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٣٨٠هـ ١٩٦٠م
- مفردات ألفاظ القرآن، للحسين بن محمد بن المفضل المعروف بالراغب الأصفهاني، دار النشر / دار القلم ـــ دمشق، بلا تاريخ.
- مقاييس اللّغة لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريّا، تحقيق عبد السَّلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، ١٤٢٣ هـ – ٢٠٠٢م.
- النهاية في غريب الحديث والأثر لأبي السعادات المبارك بن محمد الجزري، تحقيق طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية – بيروت ، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م

لف العد

القاسمي ملف بحوث أوراق

تراثية

أخبار التراث

أ.د.عبد الإله نبهان (*)

ديوان ابن الوردي [تـ ٧٤٩ هـ]:

عن مؤسسة الرسالة والدار العامرة بدمشق صدر عام ٢٠١٠ ديوان ابن الوردي عُمر بن المظفّر بتحقيق **الدكتور أحمد فوزي الهيب** وهي الطبعة الثانية. وقد اعتمد المحقق في تحقيقه خمس نسخ مخطوطة وسادسة مطبوعة عام ١٣٠٠ هـ. وابن الوردي **شاعر شامي** ولد في **معرّة النعمان** عام ٦٨٩ هـ = ١٢٩٠ م ونشأ وتفقّه في **حلب** وأخذ عن القاضي شرف الدين البارزي **بحماه**، وعن الفخر خطيب جبرين بحلب وعن صدر الدين محمد بن زين الدين عثمان وكيل بيت المال في **القاهرة**. وليَ ابن الوردي قضاء منبج وشيزر ثم ترك ذلك وأقام بحلب مشتغلاً بالعلم والتصنيف إلى توفي بالطاعون في ٢٧ من ذي الحجة عام ٧٤٩ هـ = ١٣٤٩ م وترك عدداً من المؤلفات في النحو والفقه والتصوّف.

أما ديوان شعره المقصود بالتعريف فقد جاء في قسمين: الأول قسم النثر واشتمل على عددٍ من المقامات كالمقامة الصوفية والمقامة الأنطاكية والمقامة المنبجية والمقامة المشهدية

(*) عضو جمعية البحوث والدراسات في اتحاد الكتّاب العرب، عضو مجمع اللغة العربية بدمشق.

والمقامة الدمشقية وعلى نصوص إجازات علمية ونصوص رسائل وما إلى ذلك مع الإشارة إلى أن قسم النثر هذا اشتمل في تضاعيفه على كثير من الشعر.

واشتمل القسم الثاني في قسم الشعر على قصائد الشاعر ومقطّعاته، وهي مقطعات كثيرة، جاءت كل مقطّعة منها في بيتين، وبدأ الديوان بخمس وخمسين مقطوعة كل مقطوعة في موضوع: فواحدة في وصف الفستق وأخرى في مليح خليع وثالثة في مليح حاجب ورابعة في مليحةٍ تستاك وهكذا فمن ذلك قوله في تفضيل معرّة النعمان على معرّة مصْرين:

معرّتكم إلى مصرين تُعْزى | فخلّ معرّة النعمان قِسْمي
لقد حظيتْ معرّتنا بعلم | وتلك معرّةٌ من غير علمِ

ثم تأتي قصائده التي نظمت في مناسبات مختلفة كرثاء الشيخ مهنا بن إبراهيم الفوعي وكقصيدته بمناسبة استرداد قلعة النقيّر عام ٧١٥ هـ من أيدي الأرمن والفرنج وكان فاتح هذه القلعة الطنبغا الحاجب الناصري الموصوف بالمعرفة والفروسية. ومنها قصائد مراسلات وحكم ومنها قصيدته المطوّلة في الحِكَم التي بلغت ستة وسبعين بيتاً وعني بها مِنْ بعده بعضُ الشرّاح وما زالت بعض أبياتها على ألسنة الناس حتى اليوم وأولها:

اعتزلْ ذكْرَ الأغاني والغزَلْ | وقلِ الفصْلَ وجانْب مَنْ هزلْ
ودعِ الذكرى لأيّام الصِّبا | فلأيام الصِّبا وجهٌ أفَلْ

ومنها:

لا تقل أصلي وفصلي أبداً | إنّما أصل الفتى ما قدْ حصلْ
قد يسود المرءُ من غير أبٍ | وبحسن السبْك قد ينفى الزغَلْ

وبعد هذه القصيدة يردُ عنوان «هذا الكلام في مئة غلام» فيذكر مئة مقطوعة، كل مقطوعة في بيتين، فمن ذلك بيتان في مليح شريف وآخر وزير وآخر فقيه وآخر عطار وآخر خياط .. الخ وبعد ذلك ترد مجموعة بعنوان «هذه الكواكب السارية في مئة جارية» وأيضاً تأتي هذه المقطوعات على النظام السابق كل واحدة في بيتين في موضوع مختلف: فمقطوعة في مليحة نائحة وأخرى في مليحة فقيرة وأخرى في مليحة تترية ثم رومية ثم شامية ثم عراقية ثم مغربية ثم في مليحة طويلة .. ثم ترد خمس صفحات في الأحاجي وبها ينتهي الديوان، ثم يرد بعد ذلك ملحق الديوان الذي صنعه المحقق في نحو من ثلاثين صفحة وأورد فيه ما عثر عليه من شعر ابن الوردي الذي لم يرد في مخطوطات الديوان وإنما كان متفرقاً موزّعاً في كتب التراجم والتاريخ.

إنّ الباحث الدكتور **أحمد فوزي الهيب** قد بذل جهداً رائعاً في تحقيق هذا الديوان والمقارنة بين نسخةٍ وإغنائه بالتعليقات اللغوية والتاريخية وضبطه، لقد أحيا بعمله هذا شعر شاعر من شعراء الشام ومعرة النعمان ما تزال له أبيات سائرة في العالم العربي حتى يومنا .

وقد جاء الديوان مع مقدمته وفهارسه في ٥٥١ صفحة .

الحَصَائل:

عن دار النوادر بسورية ولبنان والكويت صدر سنة ٢٠١١ كتاب «الحصائل في علوم اللغة العربية وتراثها: بحوث، ودراسات، ومقالات ونصوص محققة» **صنعة الدكتور محمد أحمد الدالي** .

جمع الدكتور الدالي في هذا الكتاب ما أنتجه من بحوث ودراسات ومقالات ورسائل ونصوص مجموعة في علوم العربية وتراثها، وكانت نشرت في مجلات علمية محكّمة. ووزعت الدراسات والنصوص والمقالات في ثلاثة أسفار اشتمل **السِفْر الأول** على قسمين، خصص الأول للبحوث التي تناولت أساليب ومسائل من علم العربية كالبحث في قولهم: هل لك في كذا وكذا وقولهم: ليهنك كذا، ولغة أكلوني البراغيث وما إلى ذلك أما القسم الثاني فقد اشتمل على دراسات ومقالات: جولة جامع العلوم الأصبهاني الباقولي مع أبي علي الفارسي في الحجة، والسيوطي النحوي، وفي الطريق إلى مصطلح عربي موحد، والهمزة والألف، والاشتقاق والإعراب. وجاء هذا السِفْر في ٢٢١ صفحة واشتمل **السِفْر الثاني** على التعليقات النقدية التي كتبها المؤلف عن كتب تراثية، فقد كتب عن كتاب الآمل والمأمول للجاحظ وعن أسماء خيل العرب وذكر فرسانها لأبي محمد الأعرابي الملقب بالأسود الغندجاني وعن كتاب شرح أبيات سيبويه المنسوب لأبي جعفر النحاس وعن شرح الفصيح المنسوب للزمخشري وغير ذلك مما بلغ مجموعه ثلاثاً وعشرين مقالة جاءت في خمس مئة صفحة.

أما السِفْر الثالث فقد جاء في قسمين، اشتمل القسم الأول على الرسائل المحققة والنصوص المجموعة وسنسرد أسماء هذه الرسائل:

١- أخبار في النحو: رواية أبي طاهر عبد الواحد بن عمر بن أبي هاشم (تـ ٤٣٩ هـ) عن شيوخه.

٢- نصوص من مجالس ثعلب أو مجالساته أو أماليه أخلّت بها المطبوعة أو زياداتها.

٣- قواف اتفق لفظها واختلف معناها – قصيدة الخال وغيرها.

٤- بقية الخاطريات للإمام أبي الفتح عثمان بن جني وهي ما لم ينشر في المطبوعة.

٥- مسألة في كلمة الشهادة، إملاء الإمام جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري.

٦- العجالة في تفسير الجلالة. جمع أحمد بن محمود الخُجَندي (تـ ٧٠٠ هـ أو نحوها).

٧- مسائل في علم العربية والتفسير من إملاء نور الدين جامع العلوم أبي الحسن علي بن الحسين الأصبهاني الباقولي.

٨- ما تلحن فيه العامة في التنزيل، تأليف نور الدين جامع العلوم أبي الحسن علـــي بـــن الحسين الأصبهاني الباقولي.

٩- كناش عيون النصوص في كتاب «الفصوص».

أما القسم الثاني من هذا السِفْر فقد اشتمل على كلمة المؤلف في حفل تأبين أستاذنا العلاّمة المرحوم أحمد راتب النفاخ في ٨ نيسان ١٩٩٢ وعلى كلمته التي ألقاها يوم استقبل عضـــواً عاملاً في مجمع اللغة العربية بدمشق في ٢٠٠١/٩/٥. وجاء هذا السفر في ٣٤٢ صفحة .

هذا وقد قدّم لهذه الأسفار الأستاذ الدكتور محمد عبد المجيد الطويل عميد كلية دار العلـــوم بالقاهرة تقديماً أثنى فيه على المباحث والتحقيقات المنشورة وأشاد بعلم الباحث وسعة معرفتـــه وتمكنه من اللغة وأدواتها وما يتصل بها من المعارف .

مقاليد العلوم في الحدود والرسوم:

عن مكتبة الآداب بالقاهرة صدر عام ٢٠٠٧ معجم في التعريفات عنوانه: «مقاليد العلـــوم في الحدود والرسوم» المنسوب إلى جلال الدين السيوطي [تـــ ٩١١ هـــــ] وهـــو شـــامل للتعريفات الموجزة للمصطلحات في واحدٍ وعشرين علماً هي:

التفسير ٢٠ مصطلحاً، والحديث ٤٩، والفقه ١٧٣، وأصول الفقه ٧٨، وأصـــول الكـــلام ٨١، والجدل ٤٧، والنحو ١٠٠، والصرف ٤٥، والمعاني والبيـــان ١٦٥، والعـــروض ٨٧، والمنطق ١٣٠، والحكمة ٨٦، والهيئة ٤٥، والهندسة ٨٤، والحســـاب ٤٢، والاســـتيفاء ٥١، والموسيقى ٥١، والنجوم ٥٢، والطب ٢٠٥، والأخلاق ١٨٤، والتصوف ٩١ .

قسم المؤلف كتابه إلى واحدٍ وعشرين باباً، لكل علم من العلوم المذكورة بـــاب أورد فيـــه المصطلحات المتعلقة بهذا العلم وتعريف كل منها، في البـــاب العشـــرين المخصـــص لعلـــم الأخلاق ذكر تعريف هذا العلم وهو: العلم بالأحوال التي تخصّ شخصاً واحداً ثم يـــورد مـــا يخصّ هذا العلم ويورد تعريفاتها:

الخلُق، قوة النزوع، قوة التفكّر، قوة الغذاء، قوة الحسّ، الخَلْق، الطبع، الطبيعة، الضريبة، الغريزة، النحيتة، الشّيمة، السجيّة، العادة ... الخ وبلغ عدد المصطلحات في الكتـــاب ١٨٦٦ مصطلحاً.

حقّق الكتاب الأستاذ الدكتور **محمد إبراهيم عبادة** وأثبت في دراسته للكتـــاب أن الكتـــاب ليس للجلال السيوطي، قال بعد أن قدم أدلته وبراهينه: «وفي ضوء ما تقدّم نســـتطيع الجـــزم بأنّ مصنف» كتاب مقاليد العلوم في الحدود والرسوم «ليس جلال الـــدين الســـيوطي، فـــأبو

الفوارس شاه شجاع توفي سنة ٧٨٧ هـ أو سنة ٧٨٦ وميلاد جلال الدين السيوطي كان سنة ٨٤٩ هـ أي بعد وفاة مَنْ قدّم له الكتاب – وهو أبو الفوارس شاه شجاع – بـاثنتين وستين سنة». فمصنف هذا الكتاب شخص آخر عاش في القرن الثامن الهجري وانتهى من تصنيفه قبل سنة ٧٨٧ هـ.

على كل حال فإن هذا الكتاب كما قال محققه «يعد أول معجم جامع لمصطلحات عدد من العلوم بعد كتاب» مفاتيح للخوارزمي [تـ ٣٨٧ هـ] وقد سار مصنّفه على دربه، وأضاف مصطلحات خمسة علوم لم يعرض لها الخوارزمي وهي: التفسير والحديث والصرف والأخلاق والتصوف. كما تفوّق على كتاب التعريفات للجرجاني [تـ ٨١٦ هـ] .- مع الاختلاف في المنهج – بتناول مصطلحات سبعة علوم خلا منها كتاب التعريفات وهي: الهيئة، والهندسة، والحساب، والاستيفاء، والموسيقى، والطب، والنجوم. كما يمتاز عنه بتحديد المصطلح ووضوح تعريفه في إطار كل علمٍ على حدة.

ومن الجدير بالذكر أن محقق الكتاب اعتمد مخطوطتين إحداهما نسبت الكتاب إلى الجلال السيوطي والثانية نسبت الكتاب للسيد الشريف الجرجاني. وقد ذكرنا أن المحقق نفى نسب الكتاب إلى أيٍّ منهما.

زوّد المحقق كتابه بفهارس تعين على المراجعة والوصول إلى المطلوب وأغنى الكتاب بتعليقاته المفيدة. جاء الكتاب في ٢٨٧ صفحة.

ـ التفتازاني وآراؤه البلاغية:

عن دار النوادر بدمشق صدر عام ٢٠١٠ كتاب «التفتازاني وآراؤه البلاغية» من تأليف الدكتور **ضياء الدين القالش** ومعروف أنَّ السعد التفتازاني (٧٢٢ – ٧٩٢ هـ) من علماء البلاغة الكبار، قال فيه ابن خلدون في مقدمته (٣: ١١٠١): ولقد وقفت بمصر على تآليف متعددة لرجلٍ من عظماء هراة، من بلاد خراسان، يُشهر بسعد الدين التفتازاني، منها في علمِ الكلام وأصولِ الفقه والبيان، تشهد بأنّ له ملكةً راسخةً في هذه العلوم، وفي أثنائها ما يدلّ على أنّ له اطلاعاً على العلوم الحكمية، وقدماً عالية في سائر الفنون العقلية» وقال فيه ابن حجر في الدرر الكامنة (٥: ١٢٠): وكان قد انتهت إليه معرفة علوم البلاغة والمعقول بالمشرق، بل بسائر الأمصار، ولم يكن له نظير في معرفة هذه العلوم.

قدّم للكتاب المرحوم الدكتور عصام قصبجي ثم قدم المؤلف لكتابه بتمهيد اشتمل على الحديث عن حياة التفتازاني وآثاره ثم جعل دراسته في أربعة فصول كسر كل فصل إلى مباحث على هذا النحو:

ـ الفصل الأول: منهج التفتازاني في كتبه البلاغية

- المبحث الأول: كتب التفتازاني البلاغية
- المبحث الثاني: منهجة في الشرح والتحقيق
- المبحث الثالث: منهجه في النقل عن مصادره
- المبحث الرابع: منهجه في الاستفادة من العلوم الأخرى

ـ الفصل الثاني: ردود التفتازاني البلاغية

- المبحث الأول: ردوده على الجرجاني (عبد القاهر)
- المبحث الثاني: ردوده على الزمخشري
- المبحث الثالث: ردوده على السَّكاكي
- المبحث الرابع: ردوده على القزويني
- المبحث الرابع: ردوده على آخرين

ـ الفصل الثالث: تحرير التفتازاني ما أشكل من كلام البلاغيين

- المبحث الأول: تحريره ما أشكل من كلام الجرجاني [عبد القاهر]
- المبحث الثاني: تحريره ما أشكل من كلام الزمخشري
- المبحث الثالث: تحريره ما أشكل من كلام السَّكاكي
- المبحث الرابع: تحريره ما أشكل من كلام القزويني

ـ الفصل الرابع: زيادات التفتازاني البلاغية واجتهاداته مما انفرد به

- المبحث الأول: في التعريفات والمصطلحات
- المبحث الثاني: في قواعد البلاغة
- المبحث الثالث: في الأغراض والمقتضيات
- المبحث الرابع: في التمثيل والتوجيه البلاغي

إن هذا الكتاب هو دراسة شاملة لآراء التفتازاني صاحب النظرات النافذة والأحكام الصائبة، كتب بلغة رصينة ومنهج منطقي متماسك .

ـ حيّ بن يقظان: النصوص الأربعة ومبدعوها

عن دار الشروق بالقاهرة صدر عام ٢٠٠٨ كتاب حيّ بن يقظان المشتمل على النصوص الأربعة: حيّ بن يقظان لابن سينا [تـ ٤٢٨ هـ] وحيّ بن يقظان لابن طفيل [تـ ٥٨١

هـ] والغربة الغربية للسُّهرْوردي [تـ ٥٨٧ هـ] وفاضل بن ناطق لابن النفيس [تـ ٦٨٧ هـ].

ومحقق النصوص ودارسها هو الدكتور يوسف زيدان .

قدم المحقق للنصوص الأربعة دراسة في أربعة فصول، لكل نص فصل، فيه دراسة فكرية وأدبية تحليلية مقارنة ونظرات نقدية نافذة في تاريخ الفلسفة والأدب لذلك نرى الدكتور زيدان في خاتمة الدراسة التي استغرقت ١٠٩ صفحات يقول: ولدارسي الأدب ودارسي الفلسفة وضعنا هذا الكتاب بقسميه: الدراسة والتحقيق لعله يكون باباً جديداً يدخلون منه إلى البحث بعقليةٍ مختلفة .

أما الهدف الفكري من هذه الدراسة ومن نشر النصوص فقد عبر عنه الدارس المحقق بقوله: ونودّ أخيراً، التأكيد من خلال هذه النصوص الأربعة، على عملية التواصل التراثي التي امتدت طيلة التاريخ الثقافي للحضارة العربية الإسلامية، فابن سينا يلتقط خيط «حيّ بن يقظان» من ركام الأفكار الفلسفية المطمورة التي رمز لها فلاسفة الإسكندرية، فيصوغ نصه القصصيّ المبدع، متواصلاً مع مَنْ سبقوه وليتواصل معه مَنْ لحقوه من مفكري العرب والمسلمين، فيصوغ ابن طفيل والسُّهروردي وابن النفيس إبداعاتهم بعدما التقطوا الخيط من ابن سينا ... وعلى هذا النحو اتّصل الخيط، وظل تراثنا متّصلاً.

أما النصوص فإن المرحوم أحمد أمين كان نشر ثلاثة منها جامعاً بينها وهي نص ابن سينا ونص ابن طفيل ونص السهروردي، وقد لاحظ المحقق أن تلك النصوص فيها الكثير من الأخطاء، كما أنه قد اعتراها السقط في مواضع منها، إضافة إلى التحريف قال: «ورأيت أن النصوص بحاجة إلى تحقيق دقيق، توخيت من خلاله الوصول إلى أصحّ صورة للنصوص» لذلك قام المحقق واستحضر المخطوطات أو النشرات اللازمة لكل نص وقابل بينها وأضاف إليها نص ابن النفيس «فاضل بن ناطق» فجاءت النصوص الأربعة مع دراستها في كتاب واحد في ٢٣٤ صفحة.

مجيب الندا إلى شرح قطر الندى:

عن دار صادر ببيروت صدر ٢٠٠٧ كتاب «مجيب الندا» المذكور وهو من تأليف جمال الدين عبد الله بن أحمد بن علي الفاكهي المتوفى سنة ٩٧٢ هـ نشر بتحقيق الدكتور إبراهيم جميل محمد إبراهيم الأستاذ بكلية دار العلوم – جامعة الفيوم وقد شرح الفاكهي في هذا الكتاب كتاب «قَطْر الندى وبلّ الصدى» لابن هشام الأنصاري (تـ ٧٦١ هـ) وقطْر الندى مَتْن نحويّ تعليميّ عني به علماء النحو بعد ابن هشام فشرحوا وكتبوا عليه الحواشي

والتعاليق وخرجوا شواهده وشرحوها، وبلغ عدد الشروح المكتوبة عليه عشرة شروح إضافة إلى عشر حواشٍ إضافة إلى سبعة كتب كتبت في شواهده وكتابين في شرح ديباجته.

والكتاب الذي نعرّف به كسر على قسمين، قسم للدراسة واستغرق نحواً من مئة وخمسين صفحة وقسم للنص المحقق جاء في نحوٍ من ثلاثين وخمس مئة صفحة ثم جاءت الفهارس في نحوٍ من ستين صفحة فكان الكتاب في ست وخمسين وسبع مئة صفحة.

واشتمل قسم الدراسة على خمسة فصول كان أولها لدراسة الشواهد القرآنية والحديثية والشعرية والنثرية (الأمثال والمأثورات) وكان الثاني لدراسة المسائل الخلافية وخصص الثالث لدراسة الأصول النحوية في مجيب الندا ومصادره وخصص الرابع للمقارنة بين آراء المصنّف وآراء الشارح أما الخامس فكان لتقويم الكتاب وبيان أثره في الخالفين.

أما النص المحقق فقد اعتمد محققه على ثلاث مخطوطات مع العلم أن الكتاب له نحو من ستين نسخة مخطوطة تشبه إحداها الأخرى لذلك اختار المحقق ثلاثاً منها وبنى عليها عمله إضافةً إلى استئناسه بطبعة سابقة غير محققة. وقد أثبت المحقق فروق النسخ وخرّج الشواهد وترجم لمن ذكر من العلماء وعلق على كثير من الآراء وكان عمله إحياءً لهذا الأثر النحوي الذي كان له في عصره صيت ذائع ومقام مرموق.

الهجاء:

عن دار صادر ببيروت عام١٤٣٠ هـ - ٢٠٠٩ م الطبعة الثانية من كتاب (الهجاء: آخر أبواب التذييل والتكميل) لأبي حيان محمد يوسف أثير الدين الأندلسي (٦٥٣-٧٤٥ هـ) **بتحقيق الأستاذ الدكتور تركي بن سهو بن نزال العتيبي.**

وكتاب التذييل والتكميل كتاب ضخم كبير شرح فيه أبو حيّان كتاب التسهيل لابن مالك النحوي (ت ٦٧٢ هـ) وقد شرع في تحقيقه الدكتور حسن هنداوي وأصدر منه أربع مجلدات بدمشق ويتابع إصداره في الرياض. وقد أراد الدكتور تركي أن يفرد الباب الأخير من هذا الكتاب بعنايته وتحقيقه لانفراد موضوعه وخصوصيته.

قدم المحقق للكتاب بدراسة استغرقت ٢٠ صفحة ترجم فيها للمؤلف وتحدث عن موضوعات الكتاب وعن المخطوطات التي اعتمدها ثم أورد نص الكتاب المحقق الذي جاء في نحو ثلاثين ومئة صفحة، وقد وضّح أبو حيان موضوع كتابه بقوله:

الهجاء لفظ مشترك بين الذم وبين النطق بحروف المعجم وبين كتابة الألفاظ التي تركبت من تلك الحروف.

تقول: هجوتُ زيداً هجاءً، إذا ذكرت له عيوباً تذمُّه بها.

وتهجّيتُ الكلمة تهجياً إذا نطقت بحروفها حرفاً حرفاً نحو: جعفر، فتقول فيه: جيم عين فاء راء.

وأما الهجاء بمعنى الكتابة فهو الذي يراد في هذا الباب.

ووضَّح أبو حيان الفَرْقَ بين الكتابة العروضية والكتابة الإملائية (الهجاء) ثم استعرض صور حروف الهجاء وبدأ **بالأصل الأول** وهو فصل الكلمة، بحث فيه قضايا فصل الكلمة ووصلها، كأن تكتب الكلمتان كالشيء الواحد مثل «بعلبك»: ثم أفاض بذكر مواضع الوصل كوصل مِنْ بـ مَنْ ووصل من بما الموصولة...

وكان **الأصل الثاني** في مطابقة المكتوب للمنطوق الذي اشتمل على سائر مباحث الإملاء ككتابة التنوين والهمزة وذكر ما شذَّ في الكتابة وذكر ما زيدت فيه الألف أو الواو أو الياء وغير ذلك من مباحث الكتاب.

اعتمد المحقق ثلاث مخطوطات للكتاب، الأولى نسخة الأسكوريال والثانية نسخة دار الكتب المصرية والثالثة نسخة مكتبة نور عثمانية بتركيا. وقد اتخذ المحقق من نسخة الأسكوريال أصلاً وقابلها بالنسختين الأخريين وأثبت فروق النسخ ثم ضبط النص وقام بما يقوم به المحققون من تخريج وتعليق وتوثيق وفهرسة .

جاء الكتاب في ١٨٣ صفحة بما في ذلك المقدمة والفهارس ولائحة المراجع.

تاريخ مدينة دمشق:

عن مجمع اللغة العربية بدمشق صدرت عام ٢٠١١ المجلدة الثانية عشرة من تاريخ مدينة دمشق للإمام العالم الحافظ أبي القاسم علي بن الحسن بن هبة الله بن عبد الله الشافعي المعروف بابن عساكر (ت ٥٧١ هـ) بتحقيق **الدكتور أحمد فوزي الهيب**، وقد اشتملت هذه المجلدة على ثلاث وثمانين ترجمة وردت على هذا النحو:

لمن اسمه حارثة	٤
لمن اسمه الحارث	٤٧
لمن اسمه حازم	٤٠
لمن اسمه حامد	٥٠
لمن اسمه حُباب	١٠
لمن اسمه حبال	١٠
لمن اسمه حبّان	٢٠
لمن اسمه حبّة	١٠
لمن اسمه حبيب	١٨

وقد اتّبع الدكتور الهيب في تحقيقه الخطة الأساسية في تحقيق هذا التاريخ الموضوعة منذ نصف قرن أو أكثر، وقد أتبع الدكتور تحقيق الكتاب بصناعة مجموعة من الفهارس تسهّل مراجعته كفهرس الآيات والأحاديث وأسماء المترجمين والقوافي والأعلام والأماكن والمصادر والمراجع إضافة إلى الضبط المحكم لما احتاج إلى ضبط. ومن الشخصيات المشهورة التي وردت أخبارها في هذه المجلدة الحارث بن سعيد أبو فراس الحَمْداني الذي كان يسكن منبج ويتنقل في بلاد الشام، ومن تلك الأخبار قال ابن عساكر:

أنشدني أبو العز بن كادش: أنشدنا أبو محمد الجوهري: أنشدنا الأمير أبو المطاع: أنشدنا أبو الحصين قال: أنشدني أبو فراس أيضاً:

أفي كلّ يومٍ رحلةٌ بعد رحلةٍ	أجرّع نفسي حسرةً وتَروعها
فلي أبداً قلبٌ كثير نزاعُه	ولي أبداً نفس كثير ولوعها
لحى الله قلباً لا يهيمُ صبابة	إليك وعيناً لا تفيض دموعها

قال وأنشدنا الأمير أبو المطاع: أنشدني محمد بن السفّاح: أنشدني الأمير أبو فراس لنفسه أيضاً:

وبي من جوى ذاكَ الحجيج كريمةٌ	لها دون عِطْفِ السِتْر من طرفها سِتْرُ
وفي الكم كفّ ما رآها عديلُها	وفي الخدر وجةٌ ليس يعرفه الخِدْرُ
أشيّعها والدمع من شدة الأسى	على خدّها نظْم وفي نحرها نثرُ
فبتُّ وقلبي بين سِجْفي غبيطها	ولي لفَتَاتٌ نحو هودجها كُثْرُ
فهل عرَفاتٌ عارفاتٌ بزورها	وهل شعرت تلك المشاعر والحِجْرُ
أما اخضرَّ من بُطنانِ مكة ما ذوى	أما أعشبَ الوادي أما أنبتَ الصخر؟!
سقى الله قوماً حلَّ رحلُك بينهم	سحائب لا قُلٌّ جداها ولا نَزْرُ

وقد قال هذه الأبيات وهو يشيع إحدى الحاجّات من أكابر أهله في يوم ثلج.

ومن شخصيات هذا الجزء أيضاً الحارث بن هشام بن المغيرة الذي حارب المسلمين في بدر وأُحُد وسائر المعارك حتى أسلم يوم الفتح وحسن إسلامه وخرج إلى الشام مجاهداً، وحبس نفسه في الجهاد، ولم يزل بالشام إلى أن قُتل باليرموك، ويقال مات بطاعون عَمْواس. وروي عنه بعض الحديث.

ومن الشخصيات المترجمة في هذا الجزء شخصية حبيب بن أوس أبي تمام الطائي ومن جملة الأخبار في هذه الترجمة ... أخبرني الصولي: حدثني الحسين بن إسحاق قال قلت

للبحتري: الناس يزعمون أنك أشعر من أبي تمام ؟ قال: والله ما ينفعني هذا القول، ولا يضرّ أبا تمام. والله ما أكلت الخبز إلا به، ولوددت أن الأمر كما قالوا، ولكني – والله – تابعٌ له، لائذ به، آخذ منه. كما قلت: نسيمي يركد عند هوائه، وأرضي تُخفَض عند سمائه.

عالم الكتب:

صدر في الرياض العدد الثاني من المجلد الحادي والعشرين من مجلة عالم الكتب [شوال ١٤٣٠ هـ / اكتوبر ٢٠٠٩ م] وقد اشتمل هذا العدد على بحوث مهمة ذات صلة وثيقة بالتراث وهذه البحوث هي:

- التعريف بالشروح الحديثية المقتبس منها في فتح الباري لـ محمد بن عبد الله القناص من جامعة القصيم – بريدة .
- احتجاج سيبويه بالأمثال وأثره في التقعيد النحوي لـ كمال سعد أبو المعاطي من جامعة الملك عبد العزيز بجدّة .
- الروايات التاريخية للأندلسيين والمغاربة القادمين إلى المشرق في كتابات الذهبي عن الأندلس خلال القرن السابع وأوائل الثامن الهجريين لـ محمد بن إبراهيم أبا الخيل من جامعة القيصم – بريدة.

كما اشتمل العدد على دراستين معاصرتين لكنهما على صلة وثيقة بالبحث في مجال المؤلفين والمكتبات .

أولهما: بعنوان الضبط الاستنادي لأسماء المؤلفين العمانيين في المكتبات: دراسة ميدانية لـ محمد بن خميس بن حمد البوسعدي من جامعة السلطان قابوس بمسقط .

وثانيهما: الوعي المعلوماتي الصحي في المجتمع ودور المؤسسات المعلومات في تعزيزه لنجاح بنت قبلان القبلان .

مجلة الدراسات اللغوية:

عن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية صدر العدد الثاني من المجلد الثالث عشر من المجلة المذكورة: ربيع الآخر – جمادى الآخرة ١٤٣٢ هـ – مارس – مايو ٢٠١١ م وقد اشتمل العدد على البحوث والدراسات التالية عنواناتها:

– تعليقة سنيّة على حلّ ألفاظ الآجرُّومية لأحمد بن علي البجائي المتوفى سنة (٨٣٧ هـ) دراسة وتحقيق عبد القادر بن عبد الرحمن السعدي .

– طُرق في الاستدلال التركيبي الآلي لدى سيبويه والجرجاني لـ علي بن معيوف المعيوف من جامعة الملك سعود.

- تركيب (لا أبالك) المعنى والغرض والتوجيه النحوي لـ حسين علوي سالم الحبشي من جامعة حضرموت – المكلا .
- تحقيقات صرفية في بعض كتب التراث لـ حسن محمود هنداوي من كلية التربية الأساسية – الكويت.
- موسوعة اللغة العربية وعلم اللغة. مراجعة نعيم الغول. مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية.

قراءة في مواد الأعداد السابقة:

«المستدرك على ديوان أبي تمام بشرح التبريزي»

أ.د.صلاح كزارة (*)

وقفت على البحث المعنون بـ: «المستدرك على ديوان أبي تمام بشرح التبريزي» للباحث محمد نور رمضان يوسف، المنشور في مجلة التراث العربي بدمشق، في العدد المزدوج ١٢٠-١٢١، (كانون الثاني- نيسان ٢٠١١م) ص ٢٣٧- ٢٦٢. وقد انتهيت من قراءته إلى أن الباحث أنفق وقتاً طويلاً، وبذل مجهوداً كبيراً جداً في استدراك بعض القصائد والأبيات التي أخلّ بها شرح التبريزي المطبوع بتحقيق الدكتور محمد عبده عزام، فاستدرك عليه (٦٩٤) أربعة وتسعين وستمئة بيت!! وهذا عدد كبير لايستهان به، خصوصاً إذا علمنا أن دواوين كثيرة لشعراء آخرين لاتحتوي على مثل هذا العدد أو مايقاربه، والأمثلة كثيرة لايتّسع المقام لذكرها. فمثل هذا العدد المجموع وحده كافٍ في الدلالة على الوقت والجهد اللذين أنفقهما الباحث في تتبّع هذه الأبيات وجمعها وتخريجها في المصادر الكثيرة المختلفة، فضلاً

(*) أستاذ العربية في كلية الآداب بجامعة حلب، عضو مراسل في مجمع اللغة العربية بدمشق.

عما بذله – أيضاً– من جهد غير قليل في تسمية بحورها على كثرتهـا، وتصـحيح بعـض مااختلّ من أوزانها، وضبط معظم ألفاظها ضبطاً سليماً، وهو في كل ذلـك مثـال الباحـث المتواضع إذ لم يزعم أنه أحاط بكل مافات الشرح من أبيات، ولذا أبقـى بـاب الاسـتدراك مفتوحاً ليضيف الباحثون مافاته أو مالم يقف عليه، وهذا كلّه مما يُحمد للباحث ويشكر عليه.

وقد كان لنا بعد قراءة هذا البحث الماتع النافع –قبل نشره وبعـده– جملـة ملحوظـات نسوقها فيما يأتي نزولاً عند رغبة الأخوين الكريمين الدكتور ممدوح خسارة عضـو مجمـع اللغة العربية بدمشق، والدكتور راتب سكر الأستاذ في جامعة البعث ورئيس تحريـر مجلـة التراث العربي، شاكراً لهما فضلهما في تقدير هذه الملحوظات والحثّ على نشرها.

وهذا أوان الشروع بالمقصود:

١– كان من الدواعي المنهجية في مثل هذا العمل أن يميّز الباحث الكريم الشـعر الـذي صحّت نسبته لأبي تمام ولم يقع فيه اختلاف من الشعر الذي نسب إليه وإلى غيره، أو نسـب خطأً إليه، وذلك على نحو مادرج عليه المحققون وصنّاع الدواوين، نذكر منهم شيخنا الجليـل الدكتور عبدالكريم الأشتر –رحمه الله[1]– صانع شعر دعبل بن علـي الخزاعـي ومحققـه (مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط٢، ١٩٨٣). فقد جعله أقساماً: ما صـح للشـاعر، وما نسب للشاعر ولغيره من غير ترجيح، وما نسب للشاعر وليس له... الخ (تنظـر مقدمـة التحقيق).

٢– يجدر بالباحث الجاد أن يعمد إلى اختيار الطبعات الجياد المحققة تحقيقاً علمياً جيـداً أو مقارباً للمصادر التي يرجع إليها، دون الركون إلى مطبوعات قديمة لم تنل حظاً مـن النشـر العلمي، أو مطبوعات تجارية سطت عليها دور نشر نترفع عن تسميتها ووصفها بمـا هـي أهله! ولو عاد الباحث إلى الطبعات الجديدة لبعض المصادر المحققة تحقيقاً علمياً مثل: هبـة الأيام، والمستطرف، ومحاضرات الأدباء، وديوان أبي نواس، وديوان البحتـري وغيرهـا، لوجد فيها الغناء عن تتبع كثير من الأبيات التي لم ترد في شرح الديوان، إذ سبق إلى التنبيـه عليها محققو هذه الطبعات الجديدة، ولأفاد من تخريجاتهم لها، ممّا كان وفّر عليه جهداً كبيـراً ووقتاً ثميناً.

٣– كذلك فات الباحث الرجوع إلى بعض المصادر التي حفل بعضها بشعر أبي تمام ممّـا فات ديوانه بشرح التبريزي وغير التبريزي. وهذا أمر لايؤاخذ عليه الباحـث، فمنـذا الـذي يدّعي الإحاطة بالمكتبة العربية التراثية الضخمة مخطوطها ومطبوعها؟! ونـذكر مـن هـذه

---

(١) انتقل إلى رحمته تعالى صباح يوم الجمعة ١٠/ من ذي القعدة ١٤٣٢هـ، الموافق لـ ٢٠١١/١٠/٧م عن عمر يناهز اثنين وثمانين عاماً.

المصادر التي احتوت كثيراً من الشعر المنسوب لأبي تمام وخلا منه شرح التبريزي، وسنسفيد منها – إن شاء الله– في صنع مستدرك ثان:

جواهر الآداب لابن السرّاج الشنتريني، والمناقب والمثالب لأبي الوفاء ريحان الخوارزمي، والمنتخل (بالخاء المعجمة) للميكالي وغيرها مما كان له عناية بشعر أبي تمام.

٤– يضاف إلى ماتقدم هنات يسيرة في الضبط والتخريج وغير ذلك نسوقها بحسب ولاء الصفحات:

- ص٢٣٨، ح٢: يقدَّم فيها شرح أبيات المغني على كشف الظنون، مراعاة للترتيب الزمني الذي التزمه الباحث في ذكر مصادره.
- ص٢٤١، س١٠: لاابيضَّ وجهٌ لَدَيْنا بعد خالدها. والصواب: لِدُنْيا. ولعل التصحيف في الأصل المنقول منه.
- س الأخير وما قبله: والمطلع فقط في هامش شرح الصولي ١/٥٥٥.

يضاف: اكتفى الناشر بذكر المطلع فقط مع وعده بنشر القصيدة كاملة في ملحق الشرح.

– ص٢٤٣، س٤: الغمامة فالغموس. يشار إلى أن الكلمتين في هامش شرح الصولي ١/٥٩١ ضبطتا بالعين المهملة. ولا يسعنا الترجيح، إذ ليس لدينا إلاّ مصدران، زيادات النظام وهامش شرح الصولي.

س٩ البيت:

قُلِّدت سيفاً قاطعاً فإذا مشت ... فيه السنون مشى لكيما يقطعا

نقول: لعل كلمة (السنون) محرّفة عن (المنون): ويرجح ذلك المعنى من جهة، وأن ليس لدينا إلاّ مصدر واحد للبيت وهو شرح مشكلات ديوان أبي تمام للمرزوقي ٢٤٧. ويشار إلى أن البيت ورد بالرواية نفسها: (السنون) في طبعة أخرى للكتاب نفسه بتحقيق د. خلف رشيد نعمان (عالم الكتب، بيروت ١٩٨٧) ص٤٧١. وقد علق الناشر في حاشيته أنه لم يجد البيت والذي قبله في نسخ شرح الصولي، ولم يذكرهما التبريزي في شرحه، ولم يجدهما في كتاب النظام لابن المستوفي، ويبدو أن المرزوقي انفرد بذكرهما.

– ص٢٤٥، رقم ٢ قوله في صديق...

نذكر أن الأبيات الثلاثة وردت في نشرة أخرى جيدة للمستطرف لم يقف عليها الباحث، وهي بتحقيق إبراهيم صالح (دار صادر، بيروت ١٩٩٩) ١/٣٧٧ منسوبة لأبي تمام، وذكر المحقق أنها **ليست في ديوانه**.

ويخرّج الباحث الأبيات في ديوان أبي تمام بشرح شاهين عطية ٣٠، وهو يرجع فيه إلى طبعة دار الكتب العلمية في بيروت ١٩٨٧، المنفذة – كما ينقل– عن الطبعة التي نشرتها

المكتبة الوطنية في بيروت عام ١٨٨٩م، والتي طبعت في المطبعة الأدبية (انظر ثبت المصادر والمراجع ص٢٦٠، رقم٢٠).

ونقول: إن ناشر الطبعة التي رجع إليها الباحث هو الذي أضاف الأبيات إليها، ذلك أن الطبعة الأصل المطبوعة عام ١٨٨٩م –كما ذكر أعلاه– لم تحتو على هذه الأبيات، بدليل سقوطها أيضاً من طبعة محيي الدين الخياط المنقولة عن طبعة ١٨٨٩ حذو القذّة بالقذّة، ولهذا لم يخرجها الباحث في شرح الخياط.

– ص٢٤٥، رقم٣ ينقل الباحث الأبيات الأربعة عن شرح مشكلات ديوان أبي تمام ١٩٧. وهي في الكتاب نفسه بتحقيق د. نعمان الذي سبق ذكره ص٤٠٨، ورواية البيت الثاني فيه:

ومُريحة البشرى على أترابها ... بدلاً من: وقريحة البشرى! ولعلها محرفة عن الأولى (ومريحة) التي يستقيم بها المعنى بدليل الشرح الوارد بعد الأبيات، فقد ذكر المرزوقي: «يقول: رب قاصرة صاحبة لي استبشرت بإجماعي (قلنا: كذا، ولعل الصواب: بإزماعي) السير إليك والقصد نحوك، **فأخذت ترد البشارة على نظرائها**... الخ». كذلك ورد البيت الرابع فيه:

نِعَمٌ إذا اجتُدِيَت فهنّ طرائف ... في العالمين وهنّ فيه تَلائد

ولعل: (تلائد) الواردة هنا هي الصواب وليست: (قلائد) التي نقلها الباحث من الطبعة الأخرى للكتاب، فالمعروف أن التالد هو الذي يقابل الطريف، وقد شرح المرزوقي البيت بقوله: «نِعم هذا الممدوح مستحدثات للمجتدين والعفاة، وهي إرث له وقديمة عنده، حصلت له من قبل آبائه وأجداده». وقد أشار المحقق إلى انفراد المرزوقي برواية هذه الأبيات.

– ص٢٤٦، رقم٥: خرّج الباحث المقطوعة في هبة الأيام للبديعي (ط. القاهرة ١٩٣٤) ص٢٨٤-٢٨٥.

وهي في الطبعة الجديدة التي حققها الدكتوران عبدالإله نبهان وعبدالكريم الحبيب (المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٣م) ص٣٢٣. وقد ذكر المحققان أنهما لم يجدا هذه الأبيات في مصادر شعر أبي تمام، وفسّرا مايحتاج من ألفاظها إلى تفسير.

– ص٢٤٧، رقم١٠: أضاف الباحث البيت الثالث من محاضرات الأدباء للراغب الأصبهاني ٥٦٠/٤ (طبعة مكتبة الحياة، د.ت، كما جاء في ثبت المصادر والمراجع ص٢٦٢، رقم٤٣)، ولم يذكر أن البيت جاء في هذه الطبعة مختلّ الوزن، وأن صوابه من ملاحظاتنا على مخطوطة البحث، وقد نقلنا الصواب من الطبعة الجديدة للكتاب التي حققها رياض عبدالحميد مراد (دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤م) ٤٤٧/٤.

- ص٢٤٧- ٢٤٨ رقم١١: ذكر الباحث نسبة البيتين الأولين إلى عوف بن محلّم الخزاعي في قصيدة له رواها ابن المعتز في طبقات الشعراء ١٨٨.

ونضيف إلى ذلك أن البيتين في مجموع شعر عوف بن محلّم الخزاعي، جمعه وحققه د. رشدي حسن، في: مجلة مؤتة للبحوث والدراسات (الأردن)، المجلد الثامن، العدد الثاني، ١٩٩٣، ص٣٤ عن طبقات ابن المعتز نفسه ١٨٨- ١٨٩، وقد فاته البيت الثالث الذي استدركه الباحث من النظام ١٣٤/٨.

- ص٢٤٨، رقم١٣: ذكر الباحث في تخريج الأبيات ونسبتها أنها عدا الثاني لأبي نواس في ديوانه بشرح إيليا الحاوي ٤٧٧/١.

ونضيف إلى ذلك أنها في ديوان أبي نواس برواية حمزة بن الحسن الأصبهاني بتحقيق غ. شولر (منشورات جمعية المستشرقين الألمان، فيسبادن، ١٩٨٢) ٢١٧/٤= ٢٧٠/٤ (من الطبعة التي نقلتها عنها دار المدى بدمشق، ٢٠٠٣). وقد صُدِّرت الأبيات فيها بعبارة: «ويروى لغيره». وقال الأصبهاني في مطلع الفصل الذي وردت فيه هذه الأبيات: «وهذا الفصل مُحْتَشٍ بقصائد ضعاف الأسر، سخاف اللفظ، فمن اجتواها أسقطها ونفاها ». وانظر الأبيات أيضاً في ديوان أبي نواس بتحقيق أحمد عبدالمجيد الغزالي، (مصورة دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٤) ص٣٦٣.

- ص٢٤٨، رقم ١٤: البيتان: عَتْبٌ تحاوره بطرف أحور ... وَصَلَت ولا ....

ومصدر البيتين – كما خرجهما – هو شرح مشكلات ديوان أبي تمام ٢١٠.

وهما في الطبعة الأخرى بتحقيق د. نعمان ص٤٢٩ وفيها ورد البيت الأول:

عَنَّت تحاوره ... ولعلها هي الصواب. وهي كذلك في ديوان السري الرفاء الذي نُسب البيتان له في ديوانه من قصيدة طويلة بشرح كرم البستاني ٢٥٢- ٢٥٣ كما ذكر الباحث، وفي ديوانه (طبعة القدسي، القاهرة، ١٣٥٥هـ/١٩٣٦م) ص١٥٠. والقصيدة في مديح الحسين بن حمدان الذي يذكره الشاعر مرتين في القصيدة نفسها، في قوله:

عطفت عليَّ بصوب ماء وصالها عطف الحسين على رجاء المقتر

وفي قوله :

يا أيها الآمال أنت صوائب هذا الحسين أبو الحسين فأقصري

وهذا – كما نرى – يؤكد خطأ نسبة البيتين لأبي تمام في هذا المصدر اليتيم شرح مشكلات ديوانه للمرزوقي.

وقد طبع ديوان السري أيضاً في بغداد، عام ١٩٨١ بتحقيق حبيب حسين الحسيني، ولم نتمكن من الوقوف على هذه الطبعة. (انظر: المعجم الشامل للتراث العربي المطبوع لعيسى صالحية ٣/١٧٣).

- ص٢٤٨- ٢٤٩، الحاشية (١): ذكر الباحث - بعد أن أشار إلى خمسة أبيات على قافية العين أوردها التبريزي في شرحه ٣/١٣٠ عرضا- أن أبا تمام كتبها إلى ممدوحه محمد بن عبدالملك الزيات معاتباً، وقال: «وقد شكَّك محقق شرح التبريزي في صحة نسبتها إلى أبي تمام»، ثم خرّج الأبيات الخمسة معزوة إلى أبي تمام في الأغاني ٢٣/٦١، وهبة الأيام ٧٧... الخ.

ونقول: ذكر الباحث تخريج الأبيات في هبة الأيام ٧٧ (طبعة مصر ١٩٣٤)، ولو عاد إلى الطبعة التي حققها الدكتوران نبهان والحبيب التي سلف ذكرها لوجد أن المحققين علقا على الأبيات تعليقاً مطولاً في هامش ص٩٢، وأثبتا صحة نسبة الأبيات لأبي تمام مخطِّئين ماذهب إليه محقق شرح التبريزي في شكه في نسبة الأبيات بدلائل واضحة، لايتسع المقام لذكرها، كما أشارا إلى «أن محقق الديوان لم ينتبه إلى أن القصيدة اللامية التي أورد القصة بسببها [يعني قصة الأبيات الخمسة في عتاب ابن الزيات] هي في مديح ابن الزيات وليست في عتابه. أما القصيدة اللامية (لهان علينا أن نقول وتفعلا...) فهي في عتابه، ومن هنا صحّت رواية الأبيات وجوابها في نهاية هذه القصيدة، راجع الديوان ٣/٩٨». ومفاد هذا أن الأبيات الخمسة الواردة في الشرح ٣/١٣٠ عرضاً، حقُّها أن تكون في ٣/٩٨. وكذلك خرّج محققا هبة الأيام الأبيات في أخبار أبي تمام ١٢٠، وعيون الأخبار ١/٢٥٣ إضافة إلى المصادر التي رجع إليها الباحث.

- ص٢٤٩، رقم ١٦: خرّج الباحث البيتين في شروح ديوان أبي تمام (الصولي، وابن المستوفي، وعطية، وشاهين)، ثم أضاف أن البيتين وردا «مع بيتين آخرين منسوبة إلى خالد ابن يزيد الكاتب (ت٢٦٢هـ) في طبقات الشعراء لابن المعتز ٤٠٥».

ونضيف أن الأبيات الأربعة في ديوان خالد بن يزيد الكاتب، تحقيق (؟) كارين صادر، (وزارة الثقافة بدمشق، ٢٠٠٦م) ص٢١٨، القطعة ٨٨، مع اختلاف في الرواية وأخطاء في الضبط والقراءة!

- ص٢٥٠، رقم٢٣: ذكر الباحث في نسبة البيتين أيضاً أنهما ينسبان لعبدالملك بن الزيات (ت٢٣٣هـ) في الأغاني ٢٣/٦٧.

ونضيف أن البيتين في ديوان عبدالملك بن الزيات، جمعه وحققه د. جميل سعيد (دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٤٩)، ص١٢.

وقد ذكر محققا هبة الأيام ص٧٩: أن البيتين ليسا في ديوان أبي تمام بطبعاته المختلفة، ووردا في: سرور النفس لمحمد بن عبدالملك الزيات كتب بهما إلى الحسن بن سهل، وأجاب الحسن بأبيات ٢٣٦- ٢٣٧.

ونقول: سرور النفس بمدارك الحواس الخمس، لأحمد بن يوسف التيفاشي، تهذيب ابن منظور المصري، تحقيق د. إحسان عباس (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠)، نقلاً عن مصادر محققي هبة الأيام ص٣٥٠.

- ص٢٥٠- ٢٥١، رقم٢٤: قوله في هجاء أبي المغيث: أَمُوَيْسُ قل لي... (الأبيات الأربعة)

يضاف إلى ماذكره الباحث في تخريجها واختلاف نسبتها أن محققي هبة الأيام (ص١٧٢- ١٧٣) خرّجا الأبيات وبيّنا الاختلاف في نسبتها في أكثر من عشرة مصادر فاتت الباحث. ولعلهما أفادا في هذا التخريج الواسع من صنيع الدكتور الأشتر- رحمه الله- في شعر دعبل الخزاعي ص٤١١-٤١٢، رقم ٤٨ من القسم الثالث الذي ينسب إلى دعبل وإلى غيره، وفيه أيضاً عشرة مصادر أخرى غير التي رجع إليها محققا هبة الأيام، وقد انتهى إلى ترجيح نفي نسبتها لدعبل. أمّا محققا هبة الأيام فانتهيا إلى القول: «وفيما نرى أن الأبيات الأربعة ليست لأبي تمام، وأن مطلعها الصحيح: ميّاسُ قل لي...، وليس: أمويس. وقد يكون هذا من وهم سيطر على البديعي، أو تصرّفٍ منه في الرواية والنسبة، والله أعلم».

- ص٢٥١، رقم ٢٥: يزاد في تخريج المقطوعة كتاب المنتخل لأبي الفضل الميكالي (ت٤٣٦م)، تحقيق د. يحيى الجبوري (دار الغرب الإسلامي، بيروت، ٢٠٠٠م) ١٠٣/١، القطعة ١٣٤. وقد نسبها الميكالي لسعيد بن حميد، وخرّجها المحقق في: رسائل سعيد بن حميد وأشعاره، جمع وتحقيق د. يونس السامرائي، بغداد، ١٩٧١ [نقول: أعاد السامرائي نشرها في المرجع الذي ذكره الباحث وهو شعراء عباسيون ٢٩٢/٣]، وأضاف أيضاً أن الأبيات من دون نسبة في: نثر النظم للثعالبي ١٥٧، وثمار القلوب له أيضاً ٦٧٠، والشطر الأخير من البيت الثالث في: التمثيل والمحاضرة ٩١، ونهاية الأرب ٨٩/٣، وذكر الاختلاف في رواية أبياتها. وكتاب المنتخل (بالخاء المعجمة) للميكالي هو أصل مختصره كتاب المنتحل (بالحاء المهملة) للثعالبي، وهو الذي رجع إليه الباحث. وتنظر الصلة بين الكتابين في مقدمة تحقيق الجزء الأول من المنتخل ص١٩- ٢٠.

- ص٢٥٣، رقم١٠: «... والموتُ خير من سؤال سؤولِ الموازنة ١٢٥/١، وورد البيت [كذا، والصواب: عجز البيت] مع ثلاثة أبيات أخرى منسوبةً إلى محمود الورّاق في بهجة المجالس ١٧٥/١، وصدره فيه...».

ونضيف أن عجز البيت مع صدره والأبيات الثلاثة المشار إليها في ديوان محمود الورّاق شاعر الحكمة والموعظة، جمع وتحقيق ودراسة د. وليد قصاب (ط١، مؤسسة الفنون، عجمان، ١٩٩١) ص ٢٦٣ في القسم المنسوب للوراق ولغيره من غير ترجيح. وقد خرّج المحقق الأبيات في شرح الشريشي على مقامات الحريري ١/١٧٠، ولم يذكر نسبة البيت أو عجزه لأبي تمام.

- ص٢٥٣- ٢٥٤، رقم١ من الأبيات المستدركة: البيتان: يخفي الزجاجة... ولها نسيم...

قال الباحث بعد أن ذكر تخريجهما في شرح ديوان أبي تمام (عطية، شاهين، بدر النمام) وهمزيات أبي تمام: «وهما للبحتري (ت٢٨٤هـ) -وهو الراجح الصحيح- في الموازنة ٤/٦٠٢، وديوانه بتحقيق البرقوقي ١/٤...».

ونسأل: كيف يخرج الباحث البيتين في ديوان البحتري طبعة البرقوقي الصادرة عام ١٩١١م (ثبت المصادر ص٢٥٩، رقم١١). ويغفل الطبعة العلمية التي حققها حسن كامل الصيرفي، ونشرتها دار المعارف بمصر ٠ ط٢ ١٩٧٢) في خمسة أجزاء؟! والبيتان هما الثالث عشر والرابع عشر من القصيدة الأولى في هذه النشرة ١/٧، وقد خرّجهما المحقق الصيرفي تخريجاً مستفيضاً، ذاكراً أنهما نسبا خطأً لأبي تمام في بعض طبعات ديوانه (طبعة حجازي، القاهرة ١٩٤٢- وليس ١٩٤٠ كما ذكر) ص٤، وأن هذه النسبة الخاطئة أيضاً جاءت في كتاب: عنوان المرقصات والمطربات (طبعة جمعية المعارف، القاهرة ١٢٨٦هـ) ص٤.

ونضيف أن طبعة حجازي لديوان أبي تمام هي من الطبعات التي لم يقف عليها الباحث، وقد قدّم لها الأستاذان عبدالحميد يونس وعبدالفتاح مصطفى، وراجعها وصححها على عدة نسخ الأستاذ الشيخ عبد رب النبي سعيد الحسيني من علماء الأزهر الشريف، ونشرتها مكتبة محمد علي صبيح وأولاده بميدان الأزهر بالقاهرة، في ٢٤ من شهر المحرم سنة ١٣٦١هـ، الموافق ١٠ من فبراير سنة ١٩٤٢م. (انظر خاتمة هذه الطبعة ص٤٠٧).

- ص٢٥٤- ٢٥٥، رقم٨: البيت: كمدجّج لاقى الكماة مدجّجا فسعى لبعض خَباله وضلالهِ خرجه الباحث من مرجع وحيد وهو: «هامش شرح الصولي ٢/٢٧٨ نقلاً عن مخطوطة النظام»!

ولكنّ الباحث لم ينقل ماجاء في هذا الهامش بتمامه، فقد ذكر محقق الشرح د. نعمان: «وقال ابن المستوفي: هذا البيت لم أره إلاّ في النسخة العجمية دون غيرها »، ويعقب المحقق على ذلك: «وهذا البيت – كما يبدو للقارئ- دخيل».

- ص ٢٥٥، رقم٩: يزاد في تخريج البيت الثاني: التذكرة الفخرية، للصاحب بهاء الدين الإربلي (ت٦٩٢هـ)، تحقيق د. حاتم صالح الضامن (دار البشائر، دمشق، ٢٠٠٤م) ص٣٠٧. وذكر المحقق أن ديوان أبي تمام أخلّ بالبيت.

- ص٢٥٥، رقم ١٠: البيتان: وخبِّر قيسٌ .... وكم مُلحَدٍ ......

ذكر الباحث أن الثاني منهما في شرح مشكلات ديوان أبي تمام ٢٧٦.

ونقول: إن البيتين مع ثالث لهما (هو الحادي عشر من القصيدة في شرح التبريزي ٢٥٩/٣: وللطَّرفات يوم صفين...) في الطبعة الأخرى من الكتاب المذكور بتحقيق د. خلف رشيد نعمان، ص٥٠١- ٥٠٢ !

- ص٢٥٥- ٢٥٦، رقم ١٢: القصيدة النونية ذات الأبيات الخمسة عشر.

نقول: كان يحسن بالباحث أن يرقم الأبيات ليسهل الحديث عنها، وقد ذكر عقب تخريجها في شرح الديوان (عطية والخياط) أن «الأبيات ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١، ٢، ٣، ٤ (كذا) في هبة الأيام ١٢٤- ١٢٦».

ونسأل الباحث أين البيت السادس عشر (١٦) والأبيات المذكورة كلها خمسة عشر (١٥) بيتاً؟! ونجيب أنها كانت في أصل المستدرك ستة عشر؛ ولمّا نُبِّه الباحث إلى أن أحد الأبيات مذكور في الشرح حذفه ونسي أن يصحح العدد، فوقع هنا الرقم السادس عشر خطأ!

وينبغي أن يصحح تخريج الأبيات على النحو الآتي: الأبيات ١-٤ و١٢-١٥ في هبة الأيام ١٢٤- ١٢٦= ١٤٠- ١٤١ بتحقيق الدكتورين نبهان والحبيب.

وقد ذكر المحققان أن البيت الأول ساقط من نسخ الديوان كافة، والأبيات ٢-٤ و١٢-١٥ ليست في شرح التبريزي، وأشارا إلى أن البيتين الأخيرين (١٤و ١٥) نسبا إلى أبي تمام في العقد الفريد ١٦٨/٢، وأعاد ذكرهما غير منسوبين في ٣٠٥/٢ و٣٦٦، وفي الإيجاز والإعجاز ٥٧، وورد الثاني [المقصود البيت ١٥] في محاضرات الأدباء ٨/٢، والغرر والعرر ٤٨٦، وهما في ديوانه بشرح عطية ٢٩٧. وأضاف المحققان أيضاً أن البيتين نسبا إلى البحتري في شرح المضنون به على غير أهله ٢٢٣ وليسا في ديوانه، كما نُسبا إلى دعبل الخزاعي في عيون الأخبار ٢٠/٣، والشعر والشعراء ٧٢٩/٢، والحماسة البصرية ٣/٢، وهما في ديوانه ٤٦١، ونسبا إلى إبراهيم بن العباس في مروج الذهب ٨٥/٤، ومعجم الأدباء ١٩٢/١، ووفيات الأعيان ٢٩/١، وهما في ديوانه في الطرائف الأدبية ١٧٧.

ونقول: لعل المحققين الفاضلين أفادا في التخريج ممّا أورده الدكتور الأشتر في شعر دعبل ص٤٦١-٤٦٢، وفيه أيضاً مصادر أخرى لم يذكراها. ونضيف إلى ذلك الطبعة الجديدة من كتاب الثعالبي (الإيجاز والإعجاز) التي حملت عنوان: (الإعجاز والإيجاز)

وصدرت عن دار البشائر في دمشق عام ٢٠٠١م بتحقيق إبراهيم صالح، فقد ورد فيها البيتان في موضعين من الكتاب وليس في موضع واحد كما ذكر المحققون الأفاضل، أولهما في الصفحة ١٢٥ منسوبين لأبي تمام وذكر المحقق أنهما **ليسا في ديوانه**، وثانيهما في الصفحة ٢٢٦ بلا نسبة. وقد أضاف المحقق الفاضل في تخريجهما: التذكرة الحمدونية ٢٧١/١ منسوبين لإبراهيم بن العباس أو لأبي تمام، وأنهما لدعبل في لطائف اللطف للثعالبي ١٣٧.

ونذكر أن البيتين –كما تقدم– في الحماسة البصرية ٣/٢ [تحقيق مختار الدين أحمد]= ٧٨٩/٢ بتحقيق عادل سليمان جمال (مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩١) لدعبل، وزاد المحقق في تخريجهما بهجة المجالس لابن عبدالبر ٧١٤/١، والأخير وحده في الحماسة المغربية للجراوي ١٢٣٣/٢.

ونضيف أن البيتين بلا نسبة في المنتخل للميكالي ٧٧٦/٢-٧٧٧، وخرّج محققه البيت الأخير منهما في إحكام صنعة الكلام لابن عبدالغفور الكلاعي ١٦٤ دون نسبة.

وقد ضمّن الصفدي البيت الأخير (إن الكرام...) قصيدته التي مطلعها:

يامَن أباع دمشق الشام باليمن   وقدَّم السير لايلوي على سكن

في كتابه: ألحان السواجع بين المبادي والمطالع، تحقيق إبراهيم صالح (دار البشائر، دمشق، ٢٠٠٤) ٣٤٤/١.

- ص٢٥٩- ٢٦٢: ثبت المصادر والمراجع

يؤخذ على الباحث – كما ذكرنا– أنه عاد إلى طبعات قديمة أو تجارية غير محققة تحقيقاً علمياً لبعض المصادر، وأهمل الطبعات المحققة الجيدة، وربما كان ذلك لتعذر الحصول عليها، ونذكر من هذه المصادر: (نكتفي بالإحالة إلى أرقامها)

١١- ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ج١-٥، دار المعارف بمصر، ط٢ ١٩٧٢.

١٢- ديوان عبدالله بن المعتز:

١) صنعة الصولي، بتحقيق د. يونس أحمد السامرائي، ج١-٣، بغداد ١٩٧٨، ثم أعادت نشره دار عالم الكتب، بيروت ١٩٩٧.

٢) بتحقيق د. محمد بديع شريف، ج١-٣، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧ تحت عنوان: أشعار الأمير أبي العباس ابن المعتز.

٤٣- محاضرات الأدباء، للراغب الأصفهاني، تحقيق رياض عبدالحميد مراد، ج١-٥، دار صادر، بيروت ٢٠٠٤م.

٤٥- المستطرف في كل فن مستظرف، للأبشيهي، تحقيق إبراهيم صالح، ج١-٣، دار صادر، بيروت ١٩٩٩م.

٥٠- هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام، للبديعي، تحقيق الدكتورين عبدالإله نبهان وعبدالكريم الحبيب، المجمّع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٣ (١).

ملحوظة ختامية :

كنا نود من الباحث، وهو في مقتبل أعماله، ألاّ يبخس الناس أشياءهم، عملاً بقوله جلّ وعلا، فيذكر من أفاد منهم. ولقد أفاد في بحثه المطبوع كثيراً من الأمور التي تضمنها تقريرنا الذي حكّمنا فيه مستدركه هذا. وما كنا لنذكر ذلك لولا أنه نسب الفضل في بعض ماذكرناه إلى غير أهله! وحسبنا أن نذكر هنا قضية واحدة فقط هي ماساقه في أدلة نقصان ديوان أبي تمام (ص٢٣٩- ٢٤٠). فالفقرة الثانية المتضمنة خبر النديم في الفهرست عن تأليف ديوان أبي تمام، وأنه يكون في مئتي (٢٠٠) ورقة، أو في ثلاثمئة (٣٠٠) ورقة، وعن الورقة السليمانية وعدة مافيها، ثم العملية الحسابية التي انتهت إلى ٨٠٠٠ بيت أو ١٢٠٠٠ بيت، هي كلها **من اجتهادنا**، دون أن نطلع على صنيع الدكتور عمر فروخ -رحمه الله- الذي أحال الباحث إليه وإلى كتابه « أبو تمام شاعر الخليفة المعتصم» في الحاشية الأولى من الصفحة ٢٤٠، ناسباً إليه أنه قام بهذا الحساب نفسه، مع العلم أن الباحث لم يذكر ذلك في النسخة غير المنشورة من مستدركه التي قمنا بتحكيمها!

إن سبق الدكتور فروخ إلى مثل هذا الأمر، والفضل -كما يقال- للمتقدم، لايمنع من أن يقوم غيره بالحساب نفسه وأن يتوصل إلى النتيجة نفسها دون الوقوف على عمله.

لقد كان لزاماً على الباحث أن يذكر أو يشير إلى من نبَّهه على هذا الأمر كما توجب الأمانة العلمية عليه، ثم له أن يحيل إلى من يشاء.

وهذا نص ماجاء في الصفحة الثالثة من تقريرنا المحفوظ لدى أمانة تحرير المجلة:

- ص٢-٣: حول نقصان ديوان أبي تمام

يُستأنس - إضافة إلى مانقله الباحث عن ابن المعتز حول ذلك- بما جاء في الفهرست للنديم (أو لابن النديم) ص١٩٠ حين ذكر أن شعر أبي تمام «لم يزل غير مؤلف يكون في مئتي ورقة إلى أيام الصولي، فإنه عمله على الحروف نحو ثلاثمئة». والمراد بالورقة - كما شرح ابن النديم نفسه ص١٨٤: «أن تكون سليمانية، ومقدار مافيها عشرون سطراً، أعني في

(١) ننبّه هنا إلى أن الدار العربية للموسوعات في بيروت سرقت الكتاب ونشرته هذا العام مزوّراً تحت عنوان: «تراجم الأعلام فيما ورد في شعر أبي تمام»!! وقد صفّت الكتاب صفاً جديداً، وأخرجته إخراجاً أنيقاً دون تحقيق أو تعليق!

صفحة الورقة، فليعمل على ذلك في جميع ماذكرته من قليل أشعارهم وكثيره». فـإذا أخـذنا بالرقم الأول ٢٠٠ ورقة يكون لدينا ٢٠٠×٢×٢٠= ٨٠٠٠ بيت، وإذا أخذنا بـالرقم الثـاني ٣٠٠ ورقة يكون لدينا ٣٠٠×٢×٢٠= ١٢٠٠٠ بيت! ولم يصل إلينا نصف هذا العـدد مـن شعر أبي تمام أو زد قليلاً!

نسال الله تعالى أن يلهمنا السداد في القول والعمل، كما نسأله أن ييسّر تجريـد مسـتدركنا على ديوان أبي تمام من المسودة، تمهيداً لنشره، إنه سميع مجيب، وآخر دعوانا أن الحمـد لله رب العالمين.

كُتُب وكُتَّاب:

أبو علي القالي وكتابه «الأمالي»

أ.د.عمر الدقاق [*]

العصر والمؤلف:

تألق القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي الذي عاش أبو علي القالي في إبانه، كأزهى عصر بين العصور العربية علماً وحضارة. وهو العصر الحافل الذي تجلت فيه معطيات العرب، وتلاقت على صعيده ملامح نبوغهم في جناحي وطنهم الفسيح آنئذ: المشرق والأندلس، وذلك للمرة الأولى في تاريخهم، وعلى هذا النحو الرائع .

لقد انجلى الصراع السياسي بين عباسيي المشرق وأمويي المغرب عن قيام دولتين عربيتين موطدتي الأركان، وغدت كل دولة في واقع أمرها تقر بحقيقة وجود الأخرى وتتهيبها في الوقت نفسه. ثم أصبح التنافس الحار على صعيد العلوم والآداب صورة جديدة من هذا الصراع الذي اتخذ ما يشبه الحرب الباردة بين كبار الدول في أيامنا هذه، وإذا قرطبة الناهضة تطاول بعلومها وآدابها بغداد السامقة. وأصبحت الاندلس قبلة أنظار الكثيرين من النبهاء في المشرق يتوسمون في ربوعها الجديدة كل ملامح الأمل والشهرة والنجاح .

ولم يكن رحيل المغني علي بن نافعٍ المعروف بزرياب عن بغداد إلى قرطبة، ثم رحيل الشاعر ابن زريق البغدادي إليها أيضاً، ووفادة صاعد بن الحسين البغدادي في أيام الحاجب المنصور، بالإضافة إلى قدوم أبي علي القالي إلى بلاط الأمويين بالأندلس... سوى مظهر

(*) أستاذ في كلية الآداب بجامعة حلب ــ عضو جمعية البحوث والدراسات في اتحاد الكتاب العرب.

بارز من مظاهر ذلك التنافس المتنامي بين شطري العالم العربي والاسلامي. وكان الخلفاء والأمراء يدأبون على إذكاء هذه الروح بين أعلام الشعر والموسيقى واللغة والتأليف، على غرار ما كان من الخليفة الناصر مع أبي علي القالي، وما كان من الخليفة الحكم مع أبي الفرج، ثم ماكان من الحاجب المنصور حين جنح لتقريب صاعد بين الحسين البغدادي الذي وفد أيضاً على قرطبة في جملة من وفدوا من حواضر الشام والعراق.

على أن عهد الحكم بن الناصر _ وهو في الوقت نفسه عهد أبي علي القالي- يعد أزهى العهود العربية في الاندلس. فقد نعمت البلاد خلال هذه الحقبة باستقرار قل أن نعمت بمثله، بفضل قوة الدولة وحزم خليفتها الناصر، وهذا ما أتاح للحكم مزيدا من الاهتمام بشؤون العلوم والآداب مستجيباً في ذلك إلى ميل عرف به نحو الثقافة والمعرفة .

ويذكر المؤرخون أن مكتبة قرطبة كانت تضم نحواً من أربعمئة ألف مجلد، وإن عدد فهارسها أربعة وأربعون فهرساً، في كل واحد خمسون ورقة .

أصل القالي ونشأته:

هو أبو علي إسماعيل بن القاسم بن عيذون بن هارون بن عيسى بن محمد بن سلمان . وجده هذا سلمان، أو سليمان في بعض الروايات هو مولى عبد الملك بن مروان الأموي.

ولد سنة ٢٨٨هـ، ٩٠١م، في بلدة منازجرد أو مناز كرد (١) في أرمينية من أعمال ديار بكر بالقرب من بحيرة (وان) التي تقع شرقي الفرات. ومناز كرد – كما يقول ياقوت في معجم البلدان (٢) بلد مشهور بين خلاط عاصمة أرمينية وبلاد الروم، وأهلها أرمن وروم وفيها قلعة عرفت بهذا الاسم.

الرحيل إلى العراق:

لعل من حسن حظ الباحثين في حياة أبي علي القالي أن أبا علي نفسه كفانا مؤونة التخمين حول المرحلة الأولى من حياته حين أفضى إلى تلميذه النجيب أبي بكر الزبيدي بتفصيلات ذات دقة وطرافة، من مثل تحديد مولده وذكر نسبه ثم وصف رحيله عن موطنه وتسمية شيوخه.

قال الزبيدي(٣): وسألت ابا علي، لم قيل له القالي؟ فقال (٤): «لما خرجنا من بلدنا كان في جملتنا جماعة من قاليقلا، وكانت معهم خيل، فكلما دخلنا بلداً حافظ أهله أهل قاليقلا. وكانت معهم دواب، فأراد بعض العمال أخذها منهم، فلما انتسبوا إلى قاليقلا تركوها. ورأيت الناس يعظمونهم. فلما دخلت بغداد انتسبت إلى قاليقلا، ورجوت أن ينفعني ذلك عند العلماء، فلم انتفع بذلك، وعرفت بالقالي».

وما من ريب في أن أبا علي شعر في صباه أن بلدته القصية مناز كرد لا تتسع لمطامحه فاعتزم أن يشد الرحال إلى بغداد طلبا للعلم . وكان ذلك سنة ٣٠٣ للهجرة كما يخبرنا هو أيضا، أي أنه كان يومئذ في الخامسة عشرة من عمره.

ونحن نرجح مع ذلك أن أبا علي لم يستطع خلال بضع سنوات من حياته الأولى في بغداد أن يحقق ما يصبو اليه من شهرة ونباهة ذكر، إذ أن مثل هذا المطمح لم يكن بلوغه هيناً على أحد في مدينة كبغداد تكتظ بالعلماء وتزدحم بطلاب المجد.

ويغلب على الظن أن أبا علي قد واجه في بغداد كثيراً من مصاعب العيش، وأنه كان يعاني الفاقة وينوء تحت وطأة الفقر في معظم سني إقامته في بغداد وليس في مستهل حياته فيها فحسب. يؤيد ما نذهب إليه اضطراره في مرحلة متأخرة من شبابه إلى بيع كتاب الجمهرة بعد وفاة مؤلفه وأستاذه ابن دريد بسبب ضيق ذات يده.

وأمر الفقر قد يهون إذا حظي المرء بنباهة الذكر وذيوع الشأن، وهذا فيما يبدو كان يحز في نفس أبي علي، وإلى ذلك يشير ياقوت بقوله في صدد ترجمته لأبي علي (٥): «فلما تأدب ببغداد ورأى أنه لاحظّ له بالعراق قصد بلاد المغرب». وقد ذهب المستشرق بروكلمان إلى مدى أبعد مما ذهب إليه ياقوت حين اعتقد بأنه لم ينبه للقالي ذكر في بغداد، وأنه «لما لم ير بعد دأب خمس وعشرين سنة أن دراساته قد أينع ثمرها، وآتت أكلها، عول على الرحيل إلى المغرب».(٦)

الهجرة إلى الاندلس:

ذكر أبو علي انه خرج من بغداد قاصداً إلى الاندلس سنة ٣٢٨ هـ (٧). وكان يومئذ يناهز الأربعين من عمره.

وبعد رحلة متطاولة قاربت ثلاثة أعوام، وطئت قدما أبي علي القالي ربوع الأندلس، فاستقبل بحفاوة بالغة واحتفي به احتفاء رسمياً، ولعل أبا عليّ القالي أول أستاذ رسمي تعهد إليه الدولة العربية في الاندلس بمهمة التدريس فيما يمكن أن نطلق عليه جامعة قرطبة التي كانت تدرس فيها الأمالي، وعلى مستوى علمي رفيع.

ماحمله القالي من كتب إلى الأندلس :

ولعل فيما اصطحبه أبو علي معه من كتب ومصنفات إلى الأندلس خير ما يدل على طبيعة علمه ولون ثقافته. فهذه المؤلفات التي ألفها أعلام المشرق في اللغة والنحو والأدب والتي آثرها أبو علي وحرص على أن تكون معه خلال رحلته، وفي حله وترحاله هي في واقع الامر امتداد لشخصيته ومرآة لعلمه.

وهكذا فإن ما أدخله أبو علي معه من كتب ومصنفات ودواوين ونحوها إلى الأندلس ووضعه بين يديه ويدي تلاميذه يعبون منه وينسخون ما يشاؤون بالإضافة إلى ما وعاه أبو علي في صدره وما حواه من محفوظه فأملاه على مريديه وطلابه.. كل ذلك يبرز مدى ما أحدثه أبو علي من فضل وما كان له من أثر في الحياة العلمية والأدبية في الأندلس. وهذا ما دعا المستشرق بروكلمان بحق إلى القول: «أما الأندلس فكان أول من نقل إليها علم الادب أبو علي القالي...»(٨)

وفاة القالي:

توفي أبو علي القالي بقرطبة حاضرة الدولة الأموية بالأندلس في أيام الخليفة الحكم المستنصر بن عبد الرحمن الناصر ليلة السبت لسبع خلون من شهر ربيع الآخر، وقيل في جمادى الاولى، سنة ست وخمسين وثلاثمئة (٣٥٦هـ - ٩٦٧ م) وهي سنة وفاة أبي الفرج الأصفهاني بالمشرق.

شخصية القالي:

وعلى الرغم من اتفاق المصادر التي ترجمت لأبي علي إلى حد يقارب الإجماع على أنه كان عالماً جليلاً وثقة جيد الرواية، فإنه كان أبعد ما يكون عن الغرور، ولم يعرف عنه نزوع إلى التعالي والنفج أو حتى المباهاة والتفاخر.

مؤلفات القالي:

ألف أبو علي كتباً كثيرة ما زال جانب منها بعيدا عن متناول الأيدي، فهو إما مخطوط وإما ضائعٍ أو بين بين. ويبلغ ما ألفه أبو علي نحواً من عشرة كتب، وهي تتفاوت في حجمها تفاوتاً كبيراً، فبعضها لا يتجاوز حيز الرسائل اللغوية من مثل كتابه «الإبل» أو «أفعل من كذا» على حين يبلغ بعضها الآخر عدة مجلدات مثل كتاب «الأمالي» أو كتاب «البارع في اللغة».

وقد وصفت كتبه هذه بأنها «كانت غاية التقييد والضبط والإتقان». وهي الكتب التالية:

١- كتاب المقصور والممدود
٢- كتاب الإبل ونتاجها وجميع أحوالها
٣- كتاب حلى الإنسان والخيل وشياته
٤- كتاب خلق الإنسان
٥- كتاب مقاتل الفرسان
٦- كتاب تفسير القصائد والمعلقات وتفسير إعرابها ومعانيها .

كتاب الأمالي :

الأمالي اسم منقوص بياء ساكنة غير مشددة وهو جمع إملاء على غير قياس كإنسان وأناسي، أو إعصار وأعاصير..، والأمالي أيضاً جمع أملية ومثله أغنية وأغاني وأحجية أحاجي، وأثفية أثافي... ويقال أملى إملاء وأملّ إملالاً. وأغلب الظن أن كلمة الأمالي بمعناها هذا ــ أي ما يمليه أستاذ على تلميذ على نحو يشبه التلقين ــ إنما تشير إلى بواكير حركة التأليف عند العرب عندما كان الشيوخ في المسجد يلقون ما لديهم من المعارف ارتجالاً وبشيء من البطء على ملأ من طلاب العلم الذين يتحلقون حولهم، فيتلقى هؤلاء عنهم ما يقولونه ويدونونه في القراطيس، ويغدو بين أيديهم من ذلك في نهاية الأمر مجموعة من الأمالي التي تصلح لأن تكون نواة لكتاب.

وقد بين حاجي خليفة طريقة التأليف في الأمالي فقال: «هو أن يقعد عالم وحوله تلاميذه بالمحابر والقراطيس، فيتكلم بما فتح الله سبحانه وتعالى عليه من العلم، ويكتبه التلاميذ فيصير كتاباً، ويسمونه الإملاء والأمالي. فالأمالي كل ما يمليه أستاذ على طلابه في العلوم والمعارف المختلفة من فقه وتفسير وحديث نبوي ولغة ونحو وأدب. ومن هنا وتبعاً للمدلول الواسع لكتب الأمالي كثرت الكتب التي تحمل هذا الاسم كثرة بالغة في تراثنا العربي. وفي كتب التراجم والفنون والفهارس، من مثل ما صنفه ابن النديم وابن خير وحاجي خليفة.. مؤلفات كثيرة لا تكاد تحصى، وتحمل جميعاً كلمة الأمالي عنواناً لها».

فالأمالي نوع من المحاضرات أو هي تقارب مفهوم المحاضرة في أيامنا هذه. بل أن المحاضرة بهذا المعنى اصطلاح قديم، إلا أنه لم يشتهر اشتهار الإملاء .

تأليف الكتاب:

ألف أبو علي كتاب الأمالي للخليفة عبد الرحمن الناصر وتوجه إليه بالثناء في خطبة كتابه. ولا ريب في أن كتاب الأمالي لأبي علي القالي البغدادي أشهر كتبه إطلاقاً، وبه عرف. ولعله أشهر كتب الأمالي قاطبة. وكثيرا ما يطلق على أمالي القالي اسم «النوادر» (٩) وهذه التسمية من قبيل إطلاق الجزء على الكل. فالمعروف أن جزءا من الكتاب يلي الأمالي كان مؤلفه قد ألحقه بالأمالي أصل الكتاب وأسماه «النوادر». كما أن الكتاب نفسه يعرف أحيانا باسم آخر: «النوادر والأمالي»(١٠).

ومن مظاهر إجلال القدماء لأمالي القالي وتفضيلهم له على سواه قول ابن خلدون في مقدمته: «وسمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم: أصول فن الأدب وأركانه أربعة دواوين، وهي كتاب الكامل للمبرد، وأدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب

النوادر لأبي علي القالي. وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع منها». وغدا كتاب القالي واحداً من أمهات الكتب التي يرجع إليها علماء العربية، وجعله السيوطي(١١) في رأس كتب الأمالي التي اعتمد عليها في تأليف كتابه بغية الوعاة، وفي تقديرنا أن الأمالي حظي بشهرة واسعة وبخاصة في الأندلس حيث كان له صدى بعيد في محافلها الادبية، لأنه أول كتاب من نوعه ألف في تلك الربوع، وغدا عمدة في موضوعه ونموذجا يحتذى في غزارة المادة وغنى النصوص وإتقان الرواية ودقة الضبط.

محتوى الأمالي:

قال أبو محمد علي بن حزم: «كتاب نوادر أبي علي مبار لكتاب الكامل الذي جمعه المبرد. ولئن كان كتاب أبي العباس أكثر نحواً وخبراً فإن كتاب أبي علي أكثر لغة وشعراً»(١٢). وقد وصف القفطي الكتاب أيضاً فقال(١٣): «وهذا الكتاب غاية في معناه وهو أنفع الكتب، لأن فيه الخبر الحسن والمثل المتصرف والشعر المنتقى في كل معنى وفيه أبواب من اللغة مستقصاة وليست توجد في شيء من كتب اللغة مستقصاة مثل ما هي في هذا الكتاب. وفيه القلب والإبدال مستقصى، وفيه تفسير الإتباع وهو مما لم يستيقظ إليه أحد، إلى فوائد كثيرة».

وينطوي الأمالي فضلاً عن ذلك على نصوص وأخبار نادرة يعز وجودها في كثير من كتب الأدب، من مثل ما أورده مثلاً عن وراق الجاحظ، وهو أقدم نص في هذا الصدد وأندره، إذ يبدو أنه كان للجاحظ وراق خاص يكتب له ويكتب عنه، فكان يستعين به، ويأنس فيه العون ليتمكن من تحقيق مطمحه.

على أن للشعر حيزاً كبيراً في أمالي القالي. ونحن نظفر في الأمالي بأجمل القصائد وأندرها. نتيجة حرص أبي علي على رواية المطولات. أما الشعراء فكثيرون، مشهورين ومغمورين، وأما اللغة وغريبها ومترادفها فهي الوجه الآخر للكتاب في مقابل وجهه الأدبي.

وكان أبو علي يعنى بتتبع الغريب أو النادر في اللغة، إنه حين يورد النص الأدبي الجميل لا يكاد يلوي على شيء آخر فيه عدا الألفاظ القليلة التي تهمه، حتى إن ملامح المؤلف المعجمي من حرص على التقصي والاستيعاب تتجلى واضحة فيه.

المنهج في الأمالي :

ولعل أجدر ما يمكن أن ينعت به أبو علي القالي أنه لغوي، وكان يصدر في أكثر مؤلفاته عن هذه المادة اللفظية التي برع بها وأولاها جل اهتمامه. فقد كان كسائر علماء العربية شديد الثقة بكل مروي لديه وتحدر إليه من السلف وكان لا يفتأ يردد: «إن علمي علم رواية وليس بعلم دراية فخذوا عني ما نقلت».

والطريقة الأثيرة إلى أبي علي في أماليه هي الطريقة المعهودة لدى كبار المؤلفين القدامى. فهو غالباً ما يستهل النص بإيراد السند معدداً رواته في سلسلة متصلة من الرجال. ثم ينتقل إلى النص وهو ما يعرف أيضاً بالمتن ويحرص على ضبط كلماته وأوجه رواياتها، وإذا عمدنا إلى استجلاء المنهج الذي آثره القالي في كتابه القيم هذا خاب أملنا. فنحن نفتقد فيه أية ظاهرة تنظيمية تعتمد على تقسيم أو تبويب أو نحو ذلك. إنه أشبه شيء بمنجم من المعادن الثمينة تناثرت كنوزه وتوعرت إليه الدروب. وهذه السنة في التأليف التي تضيق بالتزام الموضوع وتحديد إطاره ابتدعها الجاحظ ووطد أسسها في كتبه، وقلما استطاع المؤلفون بعده أن يتحرروا منها. وكان جديراً بالقالي وقد عاش في القرن الرابع أي بعد المرحلة الجاحظية الرائدة بأكثر من قرن أن يعمد إلى شيء من تنسيق الأشباه والنظائر في كتابه. فقد رأينا عدداً ممن عاصروه بل سبقوه كابن قتيبة وابن عبد ربه يجنحون إلى نوع من التبويب في مصنفاتهم الكبيرة، برغم بقاء ظاهرة الاستطراد فيها .

لقد كان القالي حريصاً على التمسك بتقاليد العرب العلمية التي كانت ترتكز لديه على شعور الوفاء لشيوخه العلماء وتتجلى في الرواية عنهم وإسناد المنقول إليهم. وهذه الظاهرة تبرز أمامنا في كتاب أبي علي وتشيع في سائر كتبه، حتى أننا قلما نقع خلال الأمالي على فقرة لا تبدأ بإحدى العبارات التقليدية المألوفة: (حدثنا، أو أنشدنا، أو قرأت على فلان...). بل إن الرواية عن الآخرين تكاد تطغى على ما عداها من أقوال المؤلف وآرائه. وطبيعي أن يكون أبو علي في أماليه باهت الشخصية، يصطنع مذهب رجال الحديث في الرواية، ثم يدلي أحياناً بدلوه بين الدلاء في تواضع جم. فالأمانة في إسناد الأخبار لأصحابها، وذكر الفضل لأهل الفضل، والاعتراف بالجميل لذويه ظاهرة أصيلة في التأليف العربي. وقد تجلى ذلك كله في أمالي القالي.

وطابع الإملاء واضح في كتاب الأمالي، وكأننا بأبي علي في مسجد قرطبة وحوله جمع غفير من المريدين والطلاب والمتأدبين وقد أخذ يسترسل في إيراد الأخبار ويتدفق في إنشاد الاشعار. ثم يجلو عويصها ويفسر غريبها ويشرح غامضها. وقد تدعو فكرة فكرة أخرى خطرت بباله، أو قصيدة تذكره بما يشبهها في عبارة وردت فيها أو معنى عرض خلالها، فإذا الرجل آخر الأمر قد ابتعد عن موضوعه الأول أشواطاً. ولم يكن هذا الاستطراد في ذلك العصر عيباً، بل كان مزية يراد منها أن تذهب عن الطلاب السأم وتتنقل بهم أو بقراء الكتاب في أجواء مختلفة الألوان والطعوم .

وأغلب الظن أنا أبا علي كان يأنس من أهل الأندلس وجمهور قرطبة شغفاً بأخبار المشارقة وإقبالا على علمهم وأدبهم، فيعمد من جهته إلى إرضاء هذا التطلع في نفوسهم، ويحرص على أن يبهرهم بسعة محفوظه وغزارة علمه وكأنه يضع بين يديهم ما حواه شيوخه وما آل إليه منهم. وفي رأي المستشرق بروكلمان أن أبا علي القالي كان أول من نقل

علم الأدب إلى الاندلس (١٤) وهذه منزلة رفيعة لم يبلغها أحد من المشارقة قبل أبي علي وبعده في مضمار اللغة والأدب، ولا يضارعه سوى زرياب في الموسيقى والغناء .

على أننا قد نظلم القالي إذا عددناه في كتابه جامعاً حافظاً للنصوص فحسب، فالحق أنه فقيه لغوي قل نظيره، مقتدر على شرح العويص من الألفاظ، غير أنه بالإضافة إلى ذلك بل فوق ذلك ذواقة للنصوص، بصير بجميل الشعر والنثر، ولعل قيمة كتابه الحقيقية إنما تكمن في هذه الناحية، لأنه حوى زبدة فنون القول وآداب العرب. إن كتاب الأمالي في جملته مختارات أدبية رفيعة تتسم في الغالب بالأصالة والندرة وتنطوي في الوقت نفسه على الفائدة والمتعة.

والغزارة سمة بارزة أخرى في كتاب الأمالي، غزارة في النصوص الأدبية من شعر ونثر، وغزارة في المادة اللغوية. إن أمالي القالي من أوعب كتب الأدب واللغة. إنه غني بأدب العرب حافل بأخبارهم.

وبوسعنا أن نتبين في أمالي القالي مجموعة كتب في كتاب، إنه كتاب أدب وأخبار، وخطب ووصايا، وحكم وأمثال، ولغة وتصريف، ومختارات من عيون الشعر .

الهوامش:

١ــ ذكر السيوطي في بغية الوعاة١: ٤٥٣ أن مولده كان بديار بكر خلافا لسائر المصادر.
٢ــ معجم البلدان ٥: ٢٠٢
٣ــ إنباه الرواة١: للقفطي وانظر أيضاً طبقات النحويين واللغويين ١٣١ للزبيدي
٤ــ إنباه الرواة للقفطي ١: ٢٠٩
٥ــ معجم الادباء٧: ٢٨
٦ــ تاريخ الادب العربي٢: ٢٧٨ الترجمة العربية .
٧ــ إنباه الرواة١: ٢٠٨، القفطي.
٨ــ تاريخ الادب العربي، الترجمة العربية ٢: ٢٧٧
٩ــ ترد هذه التسمية في العديد من كتب القدماء التي ترجمت لأبي علي : مثل الفهرست لابن خير، وجذوة المقتبس للحميدي ومقدمة ابن خلدون .
١٠ــ إنباه الرواة ١: ٢٠٥
١١ــ في مقدمة كتابه: بغية الوعاة
١٢ــ معجم الادباء ٧: ٢٨
١٣ــ إنباه الرواة على أنباه النحاة١: ٢٠٥
١٤ــ تاريخ الأدب العربي ٢: ٢٧٧

التراث العربي
123 ـ ١٢٤

آخر الكلام

مشروع تنظيم اختيار المخطوطات لتحقيقها وتطويره

أ.د.أحمد فوزي الهيب (*)

المقدمة:

المخطوطات العربية من أكثر جوانب تراث الحضارة العربية المتعددة أهمية، وتتميز بكثرتها وتنوعها وشمولها لجميع مناحي العلوم والآداب من تفسير وحديث وسيرة وتصوف و فقه وفلسفة وطب ورياضيات وتاريخ وتراجم وطبقات وجغرافية واجتماع وزراعة وشعر ونثر وغير ذلك.

وهذه المخطوطات العربية كثيرة ومتنوعة جدًّا تُعدُّ بمئات الألوف إن لم نقل بالملايين، نجدها موزعة في معهد المخطوطات التابع لجامعة الدول العربية في القاهرة وفي مكتبات ومراكز المخطوطات وفي بعض المكتبات العامة الموجودة في بلاد العالم العربي والإسلامي وغيرها من بلاد العالم كله من اليابان شرقًا حتى أمريكا في أقصى الغرب.

وثمة حركة نشيطة جدًّا لتحقيق الكثير من هذه المخطوطات في البلاد العربية وفي غيرها، يقوم بها أناس يختلفون في قدراتهم وتقديراتهم وإمكاناتهم وخبراتهم وغاياتهم وأماكنهم، الأمر الذي حوّل هذه الحركة النشيطة إلى نوع من الفوضى، مما يذكرنا بقول الفيلسوف برنارد شو الذي قاله في مناسبة أخرى، ولكن لا بأس من أن نستعيره هنا، وهو: (غزارة في الإنتاج وسوء في التوزيع) ، ونحن نقول: غزارة في الإنتاج واختلافات وتباينات كبيرة في المستويات والاختصاصات و التقويم والنيات.

(*) عضو جمعية البحوث والدراسات في اتحاد الكتاب العرب.

وتتجلى هذه الفوضى في تفاوت مستويات التحقيق تفاوتًا مخيفًا، فثمة كتب قد حققت تحقيقًا علميًا دقيقًا، وثمة كتب أخرى يتمنى المرء في أحيان كثيرة لو أنها بقيت مخطوطة، أو صوِّرت صورة طبق الأصل عن مخطوطاتها ونشرت كما هي ، أو نضِّدت فقط ونشرت منضدة فقط من غير أي تعليق، لأن ما فيها من تعليقات تضلل وتخطّئ القارئ غير المتمكن. وما بين النوعين السابقين مستويات مختلفة من مستويات التحقيق من حيث العلم والجهل، والدقة وعدمها. كما تتجلى الفوضى أيضًا في تكرار تحقيق الكتب المحققة بلا سبب مقنع في كثير من الأحيان، بل ربما كان التحقيق السابق أفضل من التحقيق اللاحق. وتتجلى أيضًا في مظاهر أخرى لا نريد استقصاءها في هذا المقام.

وهذه المخطوطات، على أهميتها جميعها بعامة، ليست على مستوى واحد في الأهمية، وبخاصة إذا نظرنا إليها نفسها من جهة، وإذا نظرنا إليها من خلال حاجتنا الحالية نحن – العرب – في حاضرنا الذي نعيشه، لأن ثمة أولويات يفرضها هذا الواقع الذي نحياه بحسب ضروراته والتحديات التي يواجهها فيه، وما أكثرها! وما أخطرها!

ولقد قلنا ما قلنا ونحن نعلم تمامًا أن ثمة جهودًا طيبة يبذلها معهد المخطوطات في القاهرة ومجلته وغيره من مراكز المخطوطات والتراث في الوطن العربي والعالم الإسلامي والعالم. ولكننا نعتقد أن إمكاناتها، وليس إمكانات القائمين عليها والذين نعرف الكثيرين منهم ونحترم ما يتصفون به من قدرات وعلم وخلق، غير كافية، وأن الأمر بحاجة إلى أكثر منها بكثير.

لذلك نقترح ما يلي:

– إنشاء هيئة عربية رئيسة على مستوى الوطن العربي تتألف من خبراء في المخطوطات العربية، وتتولى إنشاءها الجامعة العربية أو اتحاد مجامع اللغة العربية أو غيرهما.

– تنبثق منها لجان فرعية متعددة الاختصاصات بحسب الفروع العلمية للمخطوطات مثل الأدب والتاريخ والجغرافية وعلوم الدين والطب والصيدلة وغيرها.

– ترتب كل لجنة المخطوطات التابعة لاختصاصها حسب أهميتها للأمة العربية في حاضرها الذي تعيش فيه.

– وتقسم هذه المخطوطات إلى مطبوعة وغير مطبوعة.

– وتقسم المطبوعة إلى قسمين:

١– قسم محقق تحقيقًا علميًا، لا تنصح إلا بتصويره إذا نفدت طبعته السابقة.

٢– وقسم لا تتوفر فيه هذه الصفة، يعامل معاملة المخطوط.

– يُوضع القسم الأخير والمخطوطات على صعيد واحد، ويُرتّب حسب حاجة حاضر الأمة العربية إليه، وتُجمع صور نسخه المخطوطة والمطبوعة لدى الهيئة على أقراص إلكترونية، ويُنصح الباحثون بتحقيقه.

– تُنشئ هذه الهيئة موقعًا إلكترونيًا يتم التواصل معها بوساطته، وبشروط سهلة تشجع المحققين على القيام بعملهم.

– تعلن الهيئة قواعد علمية دقيقة مناسبة للتحقيق، وتشترط على المحققين أن يلتزموا بها، وأن يقدموا نسخة أو أكثر من تحقيقهم لتقف الهيئة على مدى التزامهم بقواعدها.

– ويعتمد على هذا الالتزام حصول المحقق على مخطوطة أخرى ليقوم بتحقيقها.

لأنه لا يجوز للمحقق أن يُعطى أكثر من مخطوط واحد بنسخه المتعددة إلا في المرة الأولى أو بعد أن يكون قد انتهى من تحقيق مخطوطه السابق الذي حصل عليه من الهيئة من قبل.

– من البديهي أن تكون مقررات هذه اللجنة في بداية الأمر غير ملزمة، وإنما على شكل نصائح، ولكنها من الممكن أن تتحول فيما بعد إلى قرارات ملزمة يحميها قانون.

– تعتمد هذه الهيئة، كما توصي المحققين بالتحول من الكتاب الورقي التقليدي إلى الكتاب الإلكتروني بشكل ما يُسمى (بي دي إف) و مايُسمى (الوورد) شريطة أن يكون دقيقًا موافقًا للمطبوع في عدد صفحاته وحواشيه وغير ذلك مما يجعله مصدرًا علميًا موثوقًا يمكن الاعتماد عليه والإحالة إليه. وذلك لأن الكتاب الورقي شمس ستغرب بعد عقدين أو ثلاثة كما غربت شمس الكتاب المخطوط من قبل، وقد يخالفنا في هذه التنبؤ بعض أهل العلم والفضل، ولا شك في أننا نلتمس لهم العذر، وذلك لأن الإنسان خُلق ألوفًا كما قال المتنبي:

خُلقت ألوفًا لو رحلت إلى الصبا   لغادرت شيبي موجع القلب باكيا

ولكننا لا بد لنا من أن نأخذ بعين الاعتبار تطور البشرية السريع والذي يجب أن نواكبه أو أن نلحق به وإلا ازداد مستقبلنا تأخرًا عن تأخر حاضرنا أمام العالم الغربي أو عالم دول الشمال. ويكفي أن نذكر بالدراسة التي نشرت مؤخرًا والتي تقول: إن الصحافة الورقية ستختفي في الولايات المتحدة عام ٢٠١٧ ، وستختفي من العالم كله عام ٢٠٤٠ لتحل محلها الصحافة الإلكترونية. ولا بد من أن يشمل هذا الكتاب الورقي بشكل أو بآخر، وبتوقيت قريب من التوقيت الآنف الذكر أيضًا، وسيتحول إلى ما يشبه المخطوطات اليوم.

إن ما ذكرناه أمل جميل. هل يتحقق؟ نرجو ذلك.